MIRCEA TOMUȘ

STORIE LITERARĂ ȘI POEZIE

EDITURA FACLA

Scanned with OKEN Scanner

I. Istorie literară

SENSUL DINAMIC AL CRITICII ŞI ISTORIEI LITERARE

Nici o perspectivă istorică asupra literaturii nu poate ignora factorul valoare; actul de istorie literară cel mai elementar este unul de consemnare a unei valori. Mai mult, dincolo de toate celelalte preocupări sau chemări, care îl pot interesa ori reţine, esenţa demersului istoric în cîmpul literaturii poate fi redusă la exerciţiul judecăţii de valoare. Căci istoria unei literaturi nu poate fi altceva decît istoria valorilor ei, consemnarea destinului dinamic al acestor valori.

Orice valoare literară are un conţinut problematizant şi, prin aceasta, dinamic. Perspectiva statică asupra unei valori nu face altceva decît să izoleze, încremenind, una din ipostazele relaţionale ale statutului său dinamic. În spaţiul literaturii, valoarea este asimilată originalităţii, ceea ce, dincolo de complicaţiile inerente definirii acesteia din urmă, reprezintă un prim mod problematizant. Din *Dicţionarul de estetică generală* (Editura politică, Bucureşti, 1972, p. 366): „Prin specificul ei, valoarea are un caracter sintetic, înglobînd în ea valori de diferite tipuri (politic, etic, filosofic, cognitiv, religios chiar), topite în structura imaginii artistice exprimînd unitatea dialectică dintre autonom şi heteronom (Tudor Vianu) şi fiind deci *impură*." Calitatea operei literare, respectiv a valorii, de a reverbera fără încetare sensuri şi aspecte noi reprezintă, apoi, o altă înfăţişare a conţinutului problematizant, dinamic al acesteia; ea se reazimă pe structura complexă a operei, pe organizarea ei multiplă. După Wellek şi Warren, aspira-

Scanned with OKEN Scanner

ţia spre obiectivitatea valorilor literare nu presupune „adoptarea unui canon static, căruia să nu i se poată adăuga nici un nume nou și în cadrul căruia să nu se poată opera schimbări ierarhice" (R. Wellek, A. Warren, *Teoria literaturii*, Editura pentru literatură universală, Bucureşti, 1967, p. 327). Critica și istoria literară, ca activităţi reflexive complexe, asociind reflexivitatea raţională cu cea sensibilă sau a gustului, își găsesc justificare obiectivă, respectiv își fixează obiectul în realitatea complexă și mișcătoare a structurii interne a operei, izvor de succesive dezvăluiri, de „noi nivele de sens, noi tipuri de asociaţii". În fine, la aceste rezumative determinări ale caracterului problematizant și dinamic al valorii literare, este necesar să reactualizăm dinamica valorilor însăși în spaţiu istoric. Din aceiași teoreticieni, citaţi mai sus: „Valorile sînt un rezultat al procesului istoric de evaluare, proces pe care, la rîndul lor, ne ajută să-l înţelegem" (p. 72). Ceea ce înseamnă că evoluţia judecăţii critice asupra unei opere literare nu rămîne o problemă internă a criticii, nici nu face parte din excrescenţele pe care numai o insistenţă oţioasă le poate avea în vedere; această evoluţie este un atribut al valorii însăși. Nu se poate imagina o autentică valoare literară lipsită de istoria receptării ei critice sau publice, istorie care nu conferă operei statutul unui relativism debusolat, ci calitatea dinamică de a fi aceeași sub multiplele faţete sub care este reflectată. Și de data aceasta, tensiunea spre obiectiv a actului critic și de istorie literară nu trebuie să însemne neapărat instalarea într-un unghi de vedere static sau căutarea unei imagini statice a valorii literare. Identitatea permanentă a operei este ea însăși o noţiune dinamică, dialectică, greu de individualizat, desigur, dar nu imposibil, dacă ne gîndim că esenţiala calitate a unei valori literare este de a fi ea însăși, în sine, ceea ce este: „Noi urmărim să descoperim ceea ce este specific lui Shakespeare, ceea ce face ca Shakespeare să fie Shakespeare" (R. Wellek, A. Warren, *Teoria literaturii*, p. 40); se poate întîmpla ca de-

Scanned with OKEN Scanner

mersul critic sau istoric literar să nu fie în stare, uneori sau chiar niciodată, să numească această identitate cu alt nume decît acela de identitate, ceea ce nu presupune că el n-a perceput-o. Iar dacă exercițiul critic sau istoric literar ne oferă, de regulă, imagini mult mai încărcate de concreteţe, mult mai spectaculoase, ale fațetei relative a valorilor, rezultat al perceperii lor subiective de către reflexivitatea rațională, și, mai ales, cea sensibilă, aceasta nu înseamnă că, în formula definiției lor interne, acestea din urmă precumpănesc. Prin caracterul lor de repetabilitate, prin relația, totuși, strînsă cu opera, care le este unul din factorii determinanți, prin originea obligatoriu comună în raportul dintre operă și act critic, înseși aceste fațete mișcătoare ale valorii dobîndesc un caracter obiectiv, asociindu-se, în această calitate, principiului intim al identității operei cu sine.

Wellek și Warren au numit *perspectivism* concepția critică prin care se reflectă statutul relativ și etern, subiectiv și obiectiv, totodată, al valorilor; o astfel de concepție este obligată să raporteze opera literară la valorile epocii ei și la valorile tuturor epocilor pe care istoria ei le-a parcurs: „O operă literară este în același timp «eternă» (adică păstrează o anumită identitate) și «istorică» (adică trece printr-un proces de dezvoltare care poate fi urmărit.)“ (p. 72). T. S. Eliot a accentuat, din această dublă calitate a literaturii, asupra contemporaneității valorilor cu fiecare epocă pe care au parcurs-o, vorbind despre Prezentul etern al literaturii, care ne este simultană, în mod problematic, de la Homer încoace.

Calitatea relativă și eternă, subiectivă și obiectivă, în același timp, a valorii literare este determinată de însuși procesul de apariție, de pronunțare a valorii, care presupune confruntarea dintre substanța obiectuală a operei și forul subiectiv al criticii. Procesul, aparent simplu, aparent de natura unei simple suprapuneri, comportă aspecte de finețe, transporturi intime de la un factor la altul, o dialectică subtilă. În contextul noii critici franceze, după Georges Poulet, lectura critică presupune

transformarea conştiinţei inerente a operei în obiectul unui subiect străin ei, al criticului: „Totul se petrece ca şi cînd lectura ar fi un act prin care o gîndire ar reuşi să-şi dea în mine un subiect care n-aş fi eu" (Georges Poulet, *La conscience critique*, Librairie José Orti, 1971, p. 281) sau: „Acel EU care gîndeşte în mine cînd citesc o carte este EUL celui care scrie această carte", „A înţelege o operă literară înseamnă deci a lăsa fiinţa care o scrie să ni se reveleze în noi." (p. 283). Dar, după teoreticianul francez, participarea celor două subiecte, a celui activ şi a celui însuşit, la actul lecturii este inegală: „eu însumi cu toate că sînt conştient de tot ce ea [conştiinţa inerentă operei — n.n.] este conştientă, joc un rol infinit mai şters, mulţumindu-mă să înregistrez pasiv ceea ce se petrece în mine" (p. 286). Esenţial, participarea forului critic ar avea valoarea unei simple mirări: conştiinţa critică este o conştiinţă mirată. Ceea ce nu duce înţelegerea procesului dincolo de limitele pe care le stabilise impresionismul. Fiind adevărat că, în procesul lecturii, conştiinţa inerentă a operei se dezvăluie ca o sursă de cuvinte, imagini, scene, idei etc. şi că bogăţia concreteţei lor precumpăneşte asupra reacţiilor conştiinţei critice, care sînt de altă natură, nu putem reduce expresia acesteia din urmă la simpla uimire. Conştiinţa critică trăieşte şi ea în paralel o viaţă intensă dar nu de natură concret senzorială ci preponderent reflexivă; ea emană procese intelectuale complexe şi numeroase precum generalizări, definiţii, asociaţii, raportări la spaţii culturale mai mult sau mai puţin vaste, la perspective sistematice sau istorice asupra fenomenului literar, după cum nu rareori se întîmplă să încerce şi să reuşească structurarea impresiei de lectură în formaţiuni sensibile, acele imagini care fac farmecul textului critic.

Spiritul critic dogmatic sau simplist se hrăneşte cu iluzia încremenirii valorilor; adevăratul spirit critic caută permanenţa în mişcare, el realizează şi oferă o imagine cinetică a valorilor. Istoria literară nu este alt-

Scanned with OKEN Scanner

ceva decît, tocmai, o perspectivă, într-un anumit spațiu istoric, asupra imaginii cinetice a valorilor. Fiind obligat la sensibilitate față de esența problematică, deci dinamică, a temei, spiritul critic este dator să aibă deprinderea „clasificărilor și distincțiilor"; dacă se întîmplă să manifeste plăcerea acestor operațiuni reflexive, se poate presupune că găsește plăcere în exercitarea propriei chemări. Potrivit unei astfel de meniri, aceea de a recepta esența dinamică a valorii, instrumentul critic însuși cată să fie dotat cu largi posibilități de mobilitate. Un utilaj rigid, static, nu poate servi mișcarea. Calitățile de mobilitate îi permit să încerce, luminînd diversele unghiuri ale problemei, iar dacă intervine, într-un anumit coeficient, conștiința relativității, aceasta nu este tot una cu scepticismul dezabuzat. Exercițiul cinetic al criticii și istoriei literare, „perspectivismul", dacă vreți, presupune o anumită doză de scepticism, de care cel ce îl practică poate și chiar are datoria să fie conștient; tonul sentențios lasă, în general, o proastă impresie în critică. Am putea numi acest scepticism un scepticism constructiv, născut din conștiința coeficientului de relativitate al valorilor și acționînd ca un ferment creator pentru incitarea spiritului critic tocmai pe această portiță pe care conștiința relativității valorilor o deschide. Mărturisindu-și incapacitatea de a rezolva instantaneu toate problemele unei judecăți de valoare, critica nu se declară incapabilă în absolut, ci, mai degrabă, capabilă de a se apropia de adevăr (principiul obiectiv al valorii, deci identitatea operei în sine, suport al originalității) pe reperele unor aproximații sau, dacă vreți, eșecuri parțiale. Ceea ce poate apărea, unora, drept strategie prudentă a judecății de valoare, „ocol teoretic", nu este altceva decît seria de căutări (eșecuri, aproximații) care duc spre sau se însumează într-un succes mai aproape de adevăr. Paradoxal, suma unor succese parțiale ne poate duce la un eșec global și invers. Aproximînd sau ratînd, ne apropiem de esență; formulînd sentențios, limităm în încremenire.

Scanned with OKEN Scanner

Obiectul criticii fiind o realitate dinamică, iar exersarea ei presupunînd tot o desfăşurare în mişcare, imaginea adevărată este aceea a unei spirale dinamice peste sau în jurul altei spirale mobile. Din a căror evoluţii sîntem datori să reţinem esenţa, iar nu aparenţa de neclaritate.

Scanned with OKEN Scanner

LITERATURA LUI ODOBESCU

În ansamblul operei atît de cuprinzătoare și diverse a lui Odobescu, *Scenele istorice din cronicile muntene*, adică, după titlurile mai larg răspîndite, nuvelele *Mihnea Vodă cel Rău* și *Doamna Chiajna*, jurnalul său de călătorie, publicat postum sub titlul *Însemnări despre monumentele istorice din județele Argeș și Vîlcea*, împreună cu mai cunoscuta lucrare *Cîteva ore la Snagov* formează o unitate aparte, caracterizată prin asocierea și interferența punctului de vedere istoric cu cel literar. Atît preocupările istorice cît și cele strict literare ale lui Odobescu depășesc, este foarte adevărat, limitele acestor texte; cele dintîi se manifestă într-o statornică pasiune pentru perspectiva istorică, un sentiment general al istoriei care, pe de o parte, se concretizează în studii de strictă specialitate, iar, pe de alta, animă și deschide orizonturi largi întregii sale activități, celelalte, înclinațiile beletristice ale lui Odobescu, se structurează și ele în formațiuni aparte după cum, nu mai puțin, contribuie la înviorarea scrisului său printr-un general suflu artistic.

Lucrările pe care pînă acum le-am delimitat reprezintă punctul de maximă altitudine al întîlnirii dintre istorie și creația literară, ele sînt rezultatele modului în care faptul istoric dobîndește valoare de ficțiune literară sau, la fel de bine, ale celui prin care creația propriu-zisă se alimentează din istorie. Această din urmă soluție pare mai utilă unei încercări de trasare a universului specific și a caracteristicilor strict literare ale scriitorului.

Scanned with OKEN Scanner

Dar nu este tocmai ușor a delimita astăzi teritoriul literaturii din spațiul cuprinzător al operei lui Odobescu și cu atît mai puțin ușor este a argumenta această delimitare. Autorul *scenelor istorice* nu numai că este, totodată, și cel al tratatului de *Istorie a arheologiei*, dar face tot posibilul să nu diferențieze cele două ipostaze, astfel încît un fragment din *Mihnea Vodă cel Rău* poate avea aceeași temperatură stilistică și aceeași organizare de conținut ca și o pagină a tratatului. Există, exprimîndu-ne cu prețiozitate, o propensiune spre totalitate a demersului literar și științific al lui Odobescu, o forță de coeziune internă a operei sale determinată nu numai de împrejurări istorice. Este foarte adevărat că, pe scara evolutivă a culturii noastre, Odobescu rămîne legat de vîrsta ei veche, ilustrînd încă acel tip de creator pe care, cu toate deosebirile de epocă și de conținut specific al lucrărilor, îl reprezintă cronicarii, în varianta lui primitivă, Dimitrie Cantemir, în cea umanist-barocă, Samuil Micu, George Șincai sau Petru Maior, în cea iluministă, Anton Pann, în cea folclorică, a cărui prestație este insuficient diferențiată nu din pricina unui defect de creștere, de domeniul fenomenelor de infantilism al culturii, ci prin necesitatea de a răspunde, în acest mod complex-integrator, unor necesități social-istorice și politice de aceeași natură. Dar nu rămîne mai puțin clară dispoziția temperamentală a scriitorului însuși de a se încadra în acest tip serial pînă într-atît încît, prin datele sale formative și caracterologice, Odobescu apare destinat, ca nimeni altul, pentru o asemenea formulă. Căci dacă, pe măsură ce înainta în timp, activitatea lui Odobescu găsea tot mai puține puncte de sprijin în formula necesităților externe, evoluată de acum pe o treaptă istorică de la altitudinea căreia reclama și impunea specializarea, scriitorul rămînea prizonier unui ideal trecut; acesta acționa asupra lui cu forța de seducție a unui vis frumos și înșelător și care a făcut, din acest spirit înaintemergător, o vreme, apoi tot timpul, un foarte rafinat intelectual, un anacronic din ce în ce mai demodat.

Scanned with OKEN Scanner

Fidelitatea lui Odobescu față de un anumit orizont tematic al preocupărilor sale este o chestiune destul de complexă, în abordarea căreia trebuie să ținem cont și de pasiunea de substanță și statornică pentru cîteva temeidei, cum ar fi Doamna Chiajna sau, mai clar, tezaurul de la Pietroasa, dar și de disponibilitatea mereu vie pentru un registru minor sau pentru un subtext pe care tot atît de statornic l-a curtat în rol de adevărat Don Juan, degustător epicureic al universului livresc. Dar dacă, prin interes, Odobescu sacrifica, fără ezitare, pe altarul noului, al curiozității, și fidelitate și consecvență, prin modalitatea generală a interpretării, el rămînea statornicit într-o formulă puțin evoluată de la gravitatea prematură a notațiilor din călătoria la Londra, din prima tinerețe, la ținuta întîrziat juvenilă a ultimelor lui scrieri. În această formulă unificatoare, prin ton, atmosferă și pecete stilistică, a întregului demers odobescian, există apoi foarte importante determinări din direcția farmecului personal al autorului. Odobescu a fost un erou de farmec în galeria personalităților noastre trecute și cei care l-au văzut (Arghezi, chiar dacă fugitiv) sau imaginat (Călinescu) au pus atracția personală în primul plan al portretului, iar literatura lui a avut-o ca subiect principal de subtext. Tudor Vianu a disociat, subtil și categoric totodată, aristocratismul presupus al lui Odobescu de reala urbanitate a manifestărilor sale sociale și literare, mai degrabă de domeniul unui democratism umanist (Tudor Vianu, *Studii de literatură română*, Editura didactică și pedagogică, Buc., 1965, p. 68). Iar Călinescu a insistat asupra calității prezenței sale umane, de valoarea unei formule de personalitate dar și a unei emanații de influență seducătoare: „om de lume înăscut, boier în faza timidității și a superiorității interioare, contemplator, indolent, dedat studiilor cu pasiunea unui lord colecționar, estet subțire, iubitor de lux și de mîncare delicată, risipitor de parale ca un fecior de bani gata, el este în tot cuprinsul vieții același om egal, fashionable în tinerețe, înjobenat, butonat la bătrînețe și

suferind de podagră, boala marilor castelani". Și: „În cele mai spontane opinii ale lui Odobescu, în extaz și în ciudă, se descoperă această grijă de bon ton, această inalterabilă boierească egalitate de umoare". (G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Editura Fundațiilor, Buc., 1941, pp. 303 și 304). Sprijinindu-ne pe un citat foarte timpuriu din Odobescu însuși, din epoca voiajului la Londra (1852), care vorbește despre plăcerile comuniunii: „vreau [...] se vorbesc de acea tovărășie plăcută, ce aduce atîta mulțumire-n petreceri și care cere o deplină învoire nu numai în interesele materiale, ci și-n gesturi și-n caractere"; „cu bunăvoință a tutulor, se-ntreține, în tovărășie, veselia și mulțumirea obștească" (*Călătoria din Paris la Londra*, în Alexandru Odobescu, *Opere*, vol. I., Editura Academiei R.S.R., Buc., 1965, p. 166), putem să interpretăm, fără abuz, întreaga lui operă, prin funcția ei de exprimare a unui bogat depozit sufletesc de farmec și dispoziție pentru bună înțelegere, ca pe o ocazie de plăcută și neîncetată *tovărășie* între autor și cititor.

Iar dacă această ipoteză trimite, cum este și firesc, cu grabă, în direcția adresei publice și a rosturilor social-umane ale artei clasice, nu avem decît, extrapolată pe alte cărări, concluzia clasicismului odobescian, atît de evident pînă acum cercetătorilor și istoricilor literari.

Această prezență, masivă pînă la totalitate, a farmecului personal și a expresiei lui în opera lui Odobescu aduce o evidentă complicație în calea procesului de delimitare a literaturii propriu-zise din cadrul operei sale. Căci, fără exagerare, se poate spune, despre întreagă această operă, că este lirică prin larga ei mișcare de autoexprimare, ceea ce duce la o literaturizare a absolut tuturor domeniilor de manifestare a autorului ei.

Dar nu numai atît. Literatura propriu-zisă a lui Odobescu sau, cel puțin, ceea ce înțelegem noi să compartimentăm astăzi sub această denumire comunică, destul de la suprafață, cu ceea ce rămîne din opera sa prin cîteva îndrumări comune, servind la fel de bine atît spa-

Scanned with OKEN Scanner

țiul pur imaginativ cît și pe cel de cercetare științifică. Dincolo de farmecul complex și rezistent la analiză, întreg scrisul odobescian cunoaște și o altă transfigurare ale cărei componente mai importante sînt îndrumarea spre un anumit arhivism de tip estetic, aceea spre o însușire, confundare cu materialul studiat, pînă la stadiul unei adevărate trăiri din interior a datelor lui principale, și exprimarea unei judecăți de valoare. Dacă vom ajunge să fim de acord că Odobescu a făcut știință, atunci nu trebuie să lipsim a înțelege că a fost condus de nu puține rațiuni estetice atît în momentul abordării cît și în acela al dezvoltărilor sau încheierii, că a tratat materialul de comunicare ca pe conținutul unor evenimente sufletești de cel mai intim interes și că era înarmat cu o morală structurată și activă care înrîurea direct spiritul și litera cercetărilor.

Astfel încît, dacă dorim să înregistrăm în operația de identificare a „literarului" un rezultat nu numai mulțumitor dar mai ales vindecat de obiceiul comunei judecăți, va trebui să nu apelăm deloc la acest criteriu al tonului sau al impresiei de suprafață a scriiturii. Și nici la tot ce ne informează, în această privință, manualele ori alte texte istorico-literare de aceeași bună-credință, neîndemînatecă a disocia cîtuși de puțin între valoare social-patriotică și valoare literară, adică să acorde celei din urmă dreptul de a-și satisface pe deplin funcția publică, funcția social-politică, tocmai păstrîndu-se în limitele condiției sale specifice.

Nu ne propunem o declarație foarte răspicată a criteriilor de care înțelegem să uzăm pentru această disociere. Dintr-un anume punct de vedere, ele ne trimit, prin anumite aspecte ale lor, mai de suprafață sau de adîncime, în aceeași regiune a impresiei. Pentru aspectul global al abordării textelor odobesciene, în scopul delimitării faptului strict literar de expresia care îl mimează numai, tot numai exercițiul liber de prejudecăți al gustului poate dicta cuvîntul hotărîtor.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru cît avem noi nevoie, în stadiul actual de numire a lucrărilor pe care înțelegem să le încadrăm literaturii propriu-zise, este suficient, credem, să mărturisim că hotărîtoare a fost, pentru alegere, posibilitatea de realizare a unei ficțiuni autonome care fie că seamănă mult cu ceea ce înțelegem noi prin realitate, încercînd s-o redea, s-o copieze (jurnalul), fie că instalează o realitate fictivă (scena istorică). În acest fel am și schițat o sumară ierarhie a literaturii lui Odobescu, pe care o vedem evoluînd de la notația riguroasă și autentică a realității, prin stadiul înscenării acestei notații, spre cel al creației de ficțiuni pentru ca, pînă la urmă, demersul creator să-și afle satisfacție în sine, lipsindu-se și de pretextul convenției.

Cele dintîi opere literare ale lui Odobescu, jurnalele, cel al călătoriei la Londra și cel al cercetării monumentelor istorice din județele Argeș și Vîlcea, intrate tîrziu în patrimoniul operei sale, au și fost considerate, multă vreme, de un interes preponderent documentar. Dacă a avut ocazia (în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, p. 304) să remarce acuitatea spiritului de observație odobescian, transmisă notațiilor din bogata lui corespondență („Impresiile lui Odobescu asupra Italiei sînt afară din comun. Ochiul lui e bine educat, neprevenit, capabil de judecăți proaspete". „Interesul lui Odobescu merge către oreficerie și, de observat, mai puțin cu pedanteria unui arheolog, cît cu o voluptate de amator și a unui aristocrat afectînd pasiune"), Călinescu, în schimb, nu s-a pronunțat asupra unor pagini bogate asemeni unui document și proaspete ca o fotografie. Virgil Cîndea, în *Notele* la volumul al doilea de *Opere*, apărut în editura Academiei, notează doar calitatea de jurnal personal a *Însemnărilor despre monumentele istorice din județele Vîlcea și Argeș*, fără a realiza calitățile lor literare: „*Însemnările* nu sînt numai un jurnal de cercetări, ci și unul de călătorie în care autorului i-a plăcut să-și noteze impresii, episoduri hazlii sau dramatice, peripeții sau simple reflexii alături de itinerariul conștiin-

cios și inventarul monumentelor văzute". Același interes documentar îl găsește G. Pienescu pentru *Călătorie de la Paris la Londra*, „unul din cele mai interesante texte din tinerețea lui Odobescu, oferind documentaristului interesante date biografice, iar istoricului literar multe și nu mai puțin interesante sugestii prin punctele de tangență cu «scena istorică» *Doamna Chiajna*, cu eseurile *Cîteva ore la Snagov* [...] și *Pseudo-cynegeticos*..." (v. Variante la Al. Odobescu, în *Opere*, vol. I., Editura Academiei R.S.R., p. 315).

În aprecierea caracterului literar al acestor texte, nu trebuie să ne deruteze afișata nemulțumire a autorului pentru pretimpuriul jurnal de călătorie la Londra; întreaga operă a lui Odobescu, pînă la maturitate, este plină de asemenea false sfieli dictate de autoironie, una din atitudinile de bază ale eului creator. În schimb, o lectură atentă a acelei declarații, cu dedesubturile ei viclene, ne poate îndruma spre adevăratele calități literare ale textului: „Această povestire repede a călătoriei noastre în Londra e făcută cu atîta iuțeală, încît stilul e plin de greșeli. De m-aș apuca să-l îndreptez, ar trebui să-ncep o altă povestire, făcută cu mai multă băgare de seamă, și adecă ar trebui să fac, de la-nceput, ceea ce n-am avut vreme să fac acum. Nădăjduiesc însă că, dacă vreun rar cititor va avea răbdarea a-și arunca ochii asupra acestei scîrțîituri, va binevoi a-mi ierta greșelile, luînd în băgare de seamă scuzele ce-i fac într-acest epilog."

Este clar că modestia autorului nu mergea pînă într-acolo încît să refuze orice destin public acestor notații, iar dacă neșansa tocmai aceasta a făcut, ea a trecut peste voia lui inițială. După cum, la fel de clar este că scuza tactică a lui Odobescu nu se bazează decît aparent pe diferența dintre textul corect și cel cu greșeli; în fond, se mizează pe deosebirea dintre textul elaborat și cel spontan, stilul nefiind tocmai cu erori cît cu neîmpliniri. Chiar dacă literatura lui Odobescu s-a îndrumat, în continuare, pe cărările unei insistente și din ce în ce mai

inv. 113182

Scanned with OKEN Scanner

complicate elaborări, în cele două jurnale este cuvînt să apreciem tocmai calităţile dictate de spontaneitate. Este o judecată de valoare ce se pronunţă şi în relaţie cu trăsăturile dominante şi autoritare pînă la exces ale operei lui, dar şi în deplină autonomie; din cel dintîi punct de vedere, lectura jurnalelor este salutară tocmai pentru atenuarea impresiei de monotonie a textului odobescian; deficienţele artificiozităţii şi ale convenţiei împinse pînă la limită lipsesc aici cu desăvîrşire, impresia de lectură fiind comparabilă cu o liberă respiraţie de aer purificat; cît priveşte judecata autonomă, sînt de observat preciziunea şi concizia observaţiei, tonul firesc al unui jurnal de mare scriitor care n-are probleme în a subsuma diversitatea notaţiilor unui flux unitar menit să ducă cu sine şi informaţia documentară, şi însemnarea intimă fin nuanţată, după caz, sentimental, reflexiv sau chiar introspectiv, şi peisajul plastic şi încărcat de atmosferă, şi mişcarea vioaie a scenei.

Exersat stilistic la nivelul şi mai ales la ambiţiile pe care le mărturiseşte prima încercare literară de substanţă şi amploare, îmbogăţit, din punctul de vedere al concepţiei, prin acumulările anilor de studiu la Paris, care au consemnat ucenicia la şcoala istoriografiei romantice franceze în descendenţa lui Michelet dar mai ales ataşamentul plin de fervoare la programul revoluţionar şi democratic al generaţiei de la 1848, căruia grupul de exilaţi din capitala Franţei îi asigura actualitatea, întreţinînd focul sacru al idealurilor lui nobile, scrisul lui Odobescu se arată înarmat pentru abordarea celei dintîi ţinte majore pe care şi-a propus-o: ilustrarea narativă, în stil de evocare romantică viu colorată, a paginilor trecutului. Caracterul beletristic al celor două *scene istorice* nu mai trebuie astăzi demonstrat: analiza poate întîrzia (şi este ceea ce ne propunem pentru momentul potrivit) asupra mecanismului şi semnificaţiilor intime ale raportului dintre demersul creator şi perspectiva istorică despre care, în cazul de faţă, nu putem spune că este o simplă încadrare în timp, ci un sistem

de orientare bazat pe materialul instructiv bogat şi pe o atitudene specifică, de studiu, faţă de trecut. Interesant este, şi în aceasta constă valoarea originală a nuvelelor lui Odobescu, cum aspectul documentar incită creaţia şi cum aceasta din urmă îl utilizează pe cel dintîi potrivit unui anumit program.

Iar dacă vom avea motive să apreciem demersul creator, *invenţia* propriu-zisă din cele două scene istorice, în ciuda planului documentar atît de evident, ne va fi mai uşor să delimităm şi să valorificăm participarea *artistului* la o operă atît de complexă cum este *Cîteva ore la Snagov*. Se cuvine să se recunoască adevărata importanţă şi contribuţie a punctului de vedere estetic în această lucrare; felul în care el determină selecţia materialului concret şi mai ales modul de prezentare a acestuia, unghiul din care este el privit. Dar convingerea noastră este că, mai mult decît atît, *Cîteva ore la Snagov* este o operă de creaţie, am putea spune chiar de invenţie, cam în acelaşi fel cu cele două nuvele sau cele două jurnale, fiind, de fapt, un fals jurnal de călătorie, adică utilizînd substanţa informativă ca pe un punct de plecare pentru o construcţie ulterioară şi originală, în a cărei calitate de fapt de invenţie literară credem şi pe care, iarăşi la momentul oportun, ne vom strădui s-o demonstrăm.

Cît priveşte *Pseudo-cynegeticos*, este opera ce reprezintă cel mai plenar atît literatura lui Odobescu cît şi destinul ei critic şi public. O stimă oficială şi distantă a înconjurat cu grabă această carte, hărăzind-o domeniului clasic al literaturii noastre şi lecturilor de programă analitică înainte chiar de a se ispiti cît de cît adevărata ei substanţă şi valoare. Iar cînd s-a pus, cu necesitate, problema abordării ei critice, un cuvînt de autoritatea celui al lui Tudor Vianu părea că a rostit definitiv sentinţa. S-a pronunţat termenul *eseu*, s-au stabilit asemănări şi deosebiri faţă de *Laokoon* al lui Lessing, nu s-a observat că tocmai aceste deosebiri, respectiv absenţa oricărui demers şi a oricărei pretenţii teoretice, ar trebui

Scanned with OKEN Scanner

să scoată lucrarea din categoria eseului; mai puţin preocupat de clasificări, Călinescu s-a mulţumit să deguste textul, dîndu-ne cea mai nuanţată lectură, e drept, dar cu cele mai puţine intenţii de adevărată critică. E necesar să reproducem, acum, comentariul călinescian, întrucît reprezintă îndreptarul pentru cea mai rodnică şi complexă receptare: „scriere foarte potrivită pentru Odobescu, bun causeur, dar creator fără ţîşnire, debutează într-o manieră clasică. E un badinaj de erudit frecventator de saloane, o divagaţie amabilă în jurul ideii de vînătoare".

„Scriitorul german [Lessing — n.n.] trata realmente o problemă, foarte sistematic, în vreme ce Odobescu bate cîmpii cu graţie pe simpla firmă verbală a vînătorii. *Pseudo-cynegeticos* e un *pot-pourri*, bine armonizat, un magazin de *bric-à-brac* literar cuprinzînd orice obiect artistic de la descripţia exactă de amator a unui tablou pînă la cuplet. Farmecul stă în scandalul de a surprinde pe un om atît de serios, schiţînd cancanul pe scara rulantă a bibliotecii lui înţesată cu autori greci sau de a ascunde fotografii libertine în sala cu mari maeştri ai picturei". „Umorul subtil stă în punerea în pagină, prin asociaţii sofistice, lucruri în fond atît de disparate şi în împodobirea paginei cu aparat critic". „Tehnica lui Odobescu constă dar în continua deplasare, şi spre deosebire de Lessing, în ruperea sistematică a oricărui sistem. Ca exerciţiu de sudură, scriitorul merge pînă acolo încît introduce, ca din nebăgare de seamă, pasagii traduse din texte străine, spre a se denunţa pînă la urmă, nu fără satisfacţia cu totul clasică de a-şi fi cules oriunde piatra preţioasă". (G. Călinescu, op. cit., pp. 307, 308).

Coborîţi de la metaforă la necesitatea de a explica tocmai impresia de lectură atît de deosebită pe care lucrarea lui Odobescu o trezeşte, vom nota, pentru început, că această operă compozită, de un farmec complex, se razimă, în principal, tocmai pe virtuţile tehnicii asociative. *Pseudo-cynegeticos* este, pentru spiritul nos-

Scanned with OKEN Scanner

tru erudit şi pentru posibilităţile lui de expresie, un triumf al modului asociativ. Este adevărat că valoarea propriu-zisă a comentariului şi a informaţiei se păstrează, pe de o parte, intacte, lucrarea fiind, în acest sens, o contribuţie de mare erudiţie şi spirit fin, disociativ. În acelaşi timp însă, exact sincronic cu modalitatea majoră a conţinutului ideatic şi informativ, în *Pseudo-cynegeticos* se petrece un proces de treptată degradare a acestei modalităţi, mai întîi prin coruperea comentariului şi a informaţiei în reverie sentimentală aplicată unui domeniu livresc, apoi chiar prin cufundarea lor în apele înşelătoare ale umorului, ironiei şi autoironiei. S-a vorbit despre calităţile de peisagist ale scriitorului, antologiile reţin celebra descriere a Bărăganului, iar Călinescu îi face astfel elogiul: „Ca artist Odobescu rămîne un peisagist al imensităţilor prăfoase melancolice, un Th. Rousseau român, în linia lui Eliade. Descrierea Bărăganului rămîne inimitabilă, preţul ei nestînd în detalii, ci în aerul de măreţie surprins prin cîteva pete ce şi-au patinat nuanţa lor inefabilă pentru totdeauna".

Curios lucru: lectura actuală tocmai aceasta nu descoperă: descripţia, şi rămîne de-a dreptul de neînţeles cum istoricul literar care a sancţionat falsul descriptivism din *România pitorească* nu observă că, atît cît este, tabloul din *Pseudo-cynegeticos* nu transmite valori vizuale ci emoţionale. Şi în aceste cazuri, Odobescu este un evocator, principala sa modalitate fiind reveria aplicată, de data aceasta, nu la spaţiul istoric, ci la fragmentul de viaţă sau de peisaj concret pe care îl evocă.

Dealtfel, aspectul lunecător, atît de înşelător, rămîne principala dominantă a acestei lucrări. După ce a compus un fals jurnal de călătorie, nedeclarat însă, în *Cîteva ore la Snagov*, cu această ocazie, îşi dezvăluie tehnica predilectă şi predispoziţia pentru mistificare şi automistificare. Ispitit pe cărări obscure, grevat de acumulările livreşti şi în experienţă scriitoricească ale maturităţii, demersul literar odobescian îşi destăinuie o vîrstă barocă atît prin încărcătura copleşitoare a paginii,

Scanned with OKEN Scanner

cît şi prin tehnica savant complicată a colajului şi, mai ales, prin disimularea internă aproape inepuizabilă, ca într-un joc fantasmagoric de oglinzi. *Pseudo-cynegeticos* este o operă complexă, care îl exprimă plenar pe autorul ei, şi prin aspiraţia spre totalitate din ce în ce mai complexă, şi prin deficienţele de creaţie propriu-zisă, adică prin triumful expresiei şi al tehnicii asupra invenţiei.

Revenind la cele două nuvele, *Mihnea Vodă cel Rău* şi *Doamna Chiajna*, potrivit planului firesc de detaşare a literaturii de inspiraţie istorică din ansamblul creaţiei literare a lui Odobescu, ne confruntăm cu problema raportului dintre informaţie şi creaţie. Căci, tocmai cea mai importantă şi dezbătută problemă a criticii *scenelor* a fost aceea a raportului dintre aspectul lor documentar şi cel de invenţie, a rolului şi valorii fiecăruia din cele două elemente de bază. Necesităţi stringente şi lesne de înţeles ale analizei pretind o disociere a celor două aspecte mai sus amintite, cîtă vreme spiritul literaturii lui Odobescu, semnificaţia creaţiei şi aportului său ar reclama o tratare a relaţiei lor de interdependenţă. Fondul documentar al celor două lucrări a fost, după cum se ştie, dezvăluit de însuşi autorul lor care, departe de a vedea în el un secret de creaţie, l-a considerat ca pe un element component al principiului creator şi, prin aceasta, neapărat necesar. El a fost indicat cu claritate şi concizie de Tudor Vianu şi Virgil Cîndea în *Notele* la scene istorice din volumul I de *Opere* şi ne simţim obligaţi a-l relua aici pentru a informa cititorul şi buna desfăşurare a discuţiei: „Izvoarele istorice ale lui Odobescu au fost cronicile publicate de Bălcescu în *Magazinul istoric (Constantin Căpitanul* şi *Istoria anonimă a Ţării Româneşti)*, letopiseţele publicate de Kogălniceanu (Miron Costin), scrierile lui Dimitrie Cantemir *(Descrierea Moldovei)* şi Gh. Şincai *(Hronica românilor şi a mai multor neamuri)*. Referinţele la J. Chr. v. Engel, Nicolae Olahul, Michael Sigler etc. sînt date după Şincai, ale cărui surse Odobescu le notează în forma şi cu pasajele

Scanned with OKEN Scanner

citate de acesta, adoptînd relatările lui Șincai, fără preocuparea de a stabili alte versiuni ale faptelor prin confruntarea unor izvoare pe care, fără îndoială, nu le-a avut sub ochi". Și, mai departe: „Toate aceste informații Odobescu le utilizează pentru o relațiune cuprinzînd și fapte imaginare (nunta lui Ilie, feciorul Vornicului Pîrvu Basarab), care însă au numai scopul de a contribui, așa cum intenționează autorul, «a caracteriza o epocă sau o națiie»" (Tudor Vianu, op. cit., p. 287). O întinsă discuție a suscitat critica istorică a izvoarelor lui Odobescu; s-a ajuns la concluzia că, prin deficiențele acestora, structura documentară a scenelor este grav viciată de numeroase nepotriviri cu adevărul istoric; s-a găsit însă, deîndată, o scuză în caracterul totuși prelucrat al acestor texte, în împrejurarea că rostul lor esențial ar consta în prilejul descripției de tip arhivistic, în mult pomenita culoare locală, potrivit programului pe care autorul însuși îl formulează fixînd „calitățile, neapărate romanțului istoric" astfel: „În adevăr, acest fel de scrieri, a căror țintă este de-a arăta evenimentele dramatice ale istoriei, înconjurate de toate amănuntele vieții contemporane și locale, își dobîndește prețul său cel mai mare, sub condițiunea d-a observa — nu atît șirul exact al faptelor reale, nu atît personalul netăgăduit ce a jucat un rol într-însele — ci, mai cu deosebire, *coloarea locală*, acel parfum al timpului trecut, care strămută pe cititor în mijlocul întîmplărilor povestite, îi descrie localitățile ce le-au servit de scenă, îl face părtaș la obiceiele, la credințele, la viața publică și privată, la cugetările și chiar la limba timpului și locurilor unde s-au petrecut faptele de care se atinge romanțul". (*Cîteva ore la Snagov*, în Al. Odobescu, *Opere*, vol. II, Editura R.S.R., Buc., 1970, p. 227).

În fond, dacă sîntem preocupați de considerarea demersului interpretativ al lui Odobescu, aplicat materiei istorice din *scene*, putem ajunge chiar la concluzia că autorul însuși a bănuit deficiențele obiective ale informației istorice de care dispune, îndreptîndu-și atenția

Scanned with OKEN Scanner

nu atît asupra firului epic propriu-zis, cît a culorii locale. În acest moment al analizei noastre, lucrurile sînt încă neclare şi complicate. Ceea ce se evidenţiază, înaintea chiar a aspectului încărcat de informaţie al textului, deocamdată, este sublimarea mişcării lirice a textului odobescian, obiectivarea ei în demers de natura arhivismului estetic. Faptul a fost, pînă acum, subliniat prin comentarii de autoritate: „Odobescu e «anticar» istoric, arheolog, şi ca atare atenţia lui merge în direcţia reconstrucţiei". „Odobescu e un peisagist de dimensiuni mari şi în acelaşi timp un scenarist arheolog". „Descrierea palatului domnesc [în Doamna Chiajna — n.n.] nu-i un simplu tablou pentru plăcerea ochiului, ci un studiu de arhitectură istorică, o întîie încercare verbală, de a determina stilul românesc" (G. Călinescu, op. cit., p. 306). Sau: „Naraţiunea şi descrierea sînt pentru el numai mijlocul menit să evoce antecedentele şi ambianţa unei «scene». Împrejurarea explică faptul că în descrierile de ceremonii, monumente, costume, Odobescu procedează mai mult cu exactitatea scrupuloasă şi enumerativă a unui istoric şi arheolog decît în felul vizionar al artistului".

Familiarizat, de acum, cu textul *scenelor istorice*, cititorul îşi poate rememora cu uşurinţă pasajele ce justifică aceste comentarii şi care trăiesc în imaginaţia lui în toată bogăţia lor de culori: schiţele de costume şi arhitectură tratate la modul arheologic primează. Iată cum intră în scenă Mihnea cel Rău şi presupusul său fiu, Mircea Ciobanul: „Amîndoi purtau cioboate de piele groasă, pînă la genunchi, poturi de dimie albă, un cojoc scurt, de oaie neagră, cu glugă la spate, şi chimir cu oţele; la gît aveau grumăjer rotund de zale de fier, şi-n cap o ţurcă flocoasă, adusă la o parte; la brîu, satîr şi jungher". Prin contrast, conturul diafan al schiţei de costum al tinerei mirese Ilinca, fiica lui Radu, inventatul spătar din Albeşti: „Cînd tînăra fecioară se arăta cu conciul semănat cu diamanturi, cu aburosul zovon de filaliu, cu auritul văl de beteală răsfirat pe un biniş de

Scanned with OKEN Scanner

suvaiu alb, cu grumazul acoperit cu şiruri de mărgăritare şi cu cununia de flori pe frunte, ar fi zis oricine că vede icoana cea mai blîndă şi cea mai smerită a Pururei Fecioare".

Faţă cu autoritatea comentariilor şi a exemplelor reproduse mai sus, ar mai fi de încercat doar două completări. Mai întîi, se cuvine subliniată fundamentarea, şi în acest caz, evident programatică a demersului arhivistic. Întreagă încîntarea descripţiei şi bogăţia informaţiei şi a culorilor nu reprezintă, pentru autor, performanţe în sine; orice impuls de inspiraţie, orice substrat erudit care animă ori susţine tabloul sînt dictate de înalt scop patriotic. Împrejurarea grăbitei transpuneri în limba franceză a *acestor scene* ne clarifică şi mai mult, ca şi în cazul culegerii de poezii populare ale românilor îngrijite de Alecsandri, adresa lor europeană. Prin detaliu arheologic şi prin bogăţie cromatică, Odobescu încerca să restituie civilizaţiei române, şi în primul rînd ignoratului ei trecut, un loc de frunte alături de cele mai reprezentative creaţii ale culturii materiale a occidentului. Există, deloc dificil de observat şi independent de întorsătura idilică, eroică sau tragică a naraţiunii, un fast de suprafaţă al acestor nuvele, o poleială făcută să fure privirea şi care nu provine dintr-o simplă predispoziţie estetizantă, ci este încălzită tocmai de idealul naţional.

În al doilea rînd, e de observat că aprecierea demersului arhivistic în varianta lui estetică nu se poate face în abstracţie de celălalt aspect al lui, varianta narativ-istorică. Pînă la ora actuală a istoriei noastre literare, problema principală a fost, în acest subiect, aceea a calităţii invenţiei narative. Pe această temă Călinescu exprimase serioase rezerve: „Odobescu n-are geniul invenţiei literare şi figura Chiajnei rămîne mai prejos de promisiunile întrevăzute la început. Cu toate acestea programul personajului este bun şi prin cîteva mişcări sumare s-ar putea spune că trăieşte". Criteriul principal al exegezei rămîne raportarea naraţiunii la izvoarele sale: „Înţelegînd spiritul de partid al cronicilor muntene

şi cruzimea răzbunărilor politice, nuvelistul a ţinut să sublinieze elementul facţionar, evitînd să strîngă acţiunea în jurul eroului central. Imaginaţia lui, fără aripi, e ţinută totuşi în loc de tipicul romantic şi punctul coagulant al totului îl formează mereu personajul «damnat»". Aprecierile evoluează pe un singur portativ, acela al posibilităţilor autorului de a ne reda o acţiune vie: „Toate acestea sînt narate cronologic şi abstract, fără nici o încercare de creaţie, încît propriu-zis n-avem de-a face cu o nuvelă ci cu o cronică uşor romanţată. Plăcerea cititorului este de ordin stilistic..." „Evident tablourile sînt vii şi dacă episodul nu are adîncime, nu constituie mai puţin o excelentă proză şi o schiţă repede, de mîna sigură, a unui temperament". (G Călinescu, op. cit., pp. 306, 307).

Cînd comentariul a încercat să se desprindă de autoritatea izvoarelor, autoritate subliniată în primul rînd prin înseşi trimiterile bibliografice ale autorului, a făcut-o nu în direcţia cuantumului de creaţie originală a lui Odobescu, ci în aceea a unor presupuse împrumuturi, adică a unor prestructuri epice, de natură romantică, în care prozatorul ar fi încadrat materia narativă a cronicilor utilizate. Conştiinţa publicului nostru cititor a uitat astăzi efortul laborios al unui prefaţator şi interpret, de acum aproape patru decenii, Scarlat Struţeanu, dar, în epocă, migăloasa lui analiză comparatistă nu a rămas fără ecou. El a încercat să dovedească, printr-o cercetare de izvoare pe cît de amănunţită pe atît de puţin inspirată, cum fiecare episod istoric al *scenelor* odobesciene a fost încadrat într-un tipar sau o schemă de naraţiune romantică de tip occidental, cu trimiteri categorice şi directe la proza istorică a lui Victor Hugo sau Walter Scott. Din nuvelele istorice ale lui Odobescu nu mai rămăseseră decît contururile zdrenţuite ale unor cópii.

Soluţia aprecierii invenţiei epice din aceste *scene* precum şi a raporturilor ei cu substratul documentar este necesar să facă apel la mecanismul care a explicat

calitatea și sensul demersului arhivistic. În fond, adevărata problemă a acestei teme de exegeză nu este fidelitatea narațiunii față de istorie, aspect alunecător și relativ în timp, nici neapărat confruntarea invenției epice cu anumite modele literare, ci, mai ales, răspunsul la întrebarea: de ce, din întreagă istoria românilor, din cronicile lor cunoscute la acel timp, tocmai Mihnea cel Rău și Doamna Chiajna? Căci, dacă, în întregimea ei, opera literară și științifică a lui Odobescu prezintă numeroase parcele nefinisate, iar înclinarea spre istorie depășește, după cum se poate proba prin *Cîteva ore la Snagov*, spațiul agitat al începutului de secol al XVI-lea, nu e mai puțin adevărat că, pentru Mihnea cel Rău și, cu precădere, pentru Doamna Chiajna, autorul manifestă o preocupare întinsă, de substrat și constanță. Mai ales ambițioasa doamnă cutreieră planurile de creație ale scriitorului, îl urmărește o vreme obsesiv și putem găsi în aceste împrejurări măsura importanței semnificațiilor pe care naratorul înțelegea să le inculce personajului său. Iar răspunsul adevărat este în acord cu soluția dată demersului arhivistic. Cu deosebire că, dacă în acel prim caz, programul patriotic și național de descendență pașoptistă orienta și cercetările și creația lui Odobescu, în cel de față, respectivul program rămîne doar un fundal ideologic pe care se profilează, mai aproape de materia concretă a prozei, o concepție asupra personajului și a instituției domniei în trecutul nostru. Tema îl va mai preocupa pe Odobescu, spre exemplu, în *Cîteva ore la Snagov*; este, pentru cititorul de astăzi, surprinzător acolo modul în care autorul îl caracterizează pe Vlad Țepeș: „Neîmblînzit și-nsetat de sînge astăzi, mîne-și cată mîntuirea într-o danie cuvioasă. Ca toți tiranii, el credea cu un act de pietoasă dărnicie, să poată șterge din cărțile providenței divine urgia ce-și meritase prin alte fapte ce răspîndeau jale și teroare". (*Opere*, vol. II, p. 208). În schimb, portretul lui Matei Basarab ritmează și amplifică elogiul pînă la cadențele și dimensiunile unei ode: „O! Matei Basarab, ce adînc respect îți dato-

reazâ ţie, naţiunea română pe care azi, din negura anilor, tu încă ai şti s-o înveţi a-şi apăra şi a-şi redobîndi drepturile sale răpite! Numele tău glorios, care îl întîlnim în fruntea oricării propăşiri naţionale, ar trebui să insufle o veneraţiune religioasă poporului pentru care ai jertfit, în muncă şi sudori, o viaţă de aproape optzeci de ani. În chipul tău smead şi costeliv, înconjurat de o barbă albă şi rară, în buzele-ţi subţiri şi zîmbitoare, în fruntea ta lată şi înaltă, în ochii tăi mici şi vii afundaţi sub sprîncene negre şi stufoase, îmi place a descoperi cîtă fineţe, cîtă înţelepciune şi cîtă energie trebuiesc spre a forma caracterul unui mare domnitor. Îmi pare că te văd, diplomat iscusit rîzînd înghesuit în barba-ţi căruntă..." etc., etc. (*Opere,* vol. II, pp. 222, 223).

Critica s-a preocupat, pînă acum, de calitatea istorică a acestor interpretări subliniind, din acest punct de vedere, nedreptatea care se face, de exemplu, lui Mihnea zis cel Rău şi întregului început de secol al XVI-lea (vezi Tudor Vianu şi Virgil Cîndea, în *Note* la *Scene istorice,* în *Opere,* I, p. 288). Numai că aprecierea faptului literar trebuie să depăşească, în direcţia spaţiului şi a modalităţilor lui specifice, aria strict istorică. Şi tocmai aici, în domeniul construcţiei caracterelor, se află punctul vital al creativităţii aplicate la materia documentară. Căci dacă Odobescu a *preluat* mişcarea exterioară a personajelor şi evenimentelor, după cum singur a ţinut să ateste prin trimiterile din subsol, în schimb el a *creat* un punct de vedere interpretativ, un sistem de judecăţi de valoare şi, pe baza lor, nu numai o suită de personaje, care nu sînt personaje istorice înfăţişate, ci adevărate caractere literare, dar mai ales un sistem tipologic bazat pe o raţiune internă. Călinescu vorbise despre programul unui anume personaj şi avea dreptate; tot el a pomenit, în acelaşi context, cuvîntul *demonism,* deschizîndu-ne perspectivele spre înţelegerea mecanismului intern de construcţie a personajului în scene. Iar acest mecanism, ne dăm acum seama, dacă se bazează pe un prim moment al fidelităţii documentare, avansează, în

Scanned with OKEN Scanner

continuare, pe linia programului patriotic național conjugat cu cel romantic. Esențială este aici atitudinea exclusiv critică față de faptul istoric, în sensul avansării și funcționării unei judecăți foarte severe, care își pune semnul sentinței asupra oricărui episod sau personaj. La rîndul ei, judecata este orientată de o schemă generală de tip romantic, în componența căreia intră tirani bîntuiți de demonul puterii și al cruzimii, patrioți drepți, cupluri romantice învăluite în abur de sentimentalism desuet. Această schemă prestabilită este atît de autoritară și funcționează atît de automat încît Vlad Țepeș însuși poate să apară, fugitiv, drept un astfel de tiran, iar, în cazul unei acumulări de informație și reflexie pe marginea unei epoci sau a unui personaj, se alcătuiește, reluînd expresia lui Călinescu, programul de nuanță demonică al caracterelor principale din *scene*.

Astfel că, astăzi, *scenele* istorice ale lui Odobescu ne apar drept opere literare mai complexe decît le vedeam pînă acum. Dacă, în *Cîteva ore la Snagov*, vom vedea sublimată, la modul intelectual, printr-o mișcare compozițională proprie, în care domină colajul aplicat paginilor de evocare, de reînviere, arheologiei de tip estetic, reveriei romantice, invocării etc., o adevărată dramă patriotică și națională, cu subiect larg, a cărei semnificație acoperă sensul esențial al istoriei românești, *scenele* reprezintă, ca atare, scenarii dramatice al căror substrat moral și uman e determinat de propgramul pașoptismului umanist și romantic și se sprijină pe informație istorică scrupuloasă și, mai ales, pe inspirata reînviere a culorii locale. Sîmburele conflictului îl constituie ciocnirea dintre tiranie, dintre demonismul orb al setei de putere și patriotismul autentic, iar Odobescu a nutrit iluzia că personajele pe care le întrevedea el, în trecut, prin ceața tulbure a cronicilor, ar servi cel mai adecvat această concepție asupra conflictului și a căutat să facă din ele tirani odioși sau eroi dezinteresați.

Că sensul principal al acestor creații constă în invenția caracterologică și narativă determinată și orientată

fără echivoc de programul democratismului umanitarist al lui Odobescu este astăzi din ce în ce mai clar; după cum, la fel de clar este faptul că, imediat următoare în ordinea importanței, pe scena valorilor și semnificațiilor interne ale acestor opere, se arată predispoziția arhivistă de tip estetic, și ea înrîurită puternic de acele puncte ale programului pașoptist ce priveau atitudinea față de trecut și funcția înalt patriotică a istoriei, cîtă vreme substratul strict documentar al *scenelor*, altădată subiect principal de discuție în exegeză, rămîne pe ultimul plan al importanței și funcționalității. Semnificativ este, în acest sens, faptul că, deși s-a arătat riguros în a-l demonstra, Odobescu însuși i-a neglijat într-o apreciabilă măsură importanța, permițîndu-și, pe alocuri, să-l nesocotească sau completeze. *Scenele istorice* rămîn, așadar, lucrări de invenție personală în care programul politic și patriotic este transfigurat în schemă caracterologică și reacție morală, ilustrări ale unui punct de vedere riguros etic și umanitarist aplicat istoriei, prin învăluirea demersului arhivist creator de culoare locală în sens totodată arheologic dar și romantic și estetizant.

Însemnările despre monumentele istorice din județele Argeș și Vîlcea reiau o predispoziție spre jurnalul intim, ilustrată de mai vechea *Călătorie din Paris la Londra* și pe care cunoscutul talent al lui Odobescu de a se risipi în lucruri plăcute și mărunte, ceea ce s-a numit comoditatea lui în creație, și care nu era decît complacere în satisfacția efortului anonim, avea să o curme aici. Lucrarea, neterminată, pe alocuri doar în ipostază de primă notație fugară, nu a stat niciodată în atenția imediată a preocupărilor lui creatoare. În planul expresiei, chiar și în pasajele abia schițate, o salvează marele talent stilistic al autorului ei; prin conținut și în raport cu *scenele istorice* și *Cîteva ore la Snagov*, între care se încadrează, se arată, pe de o parte, degajată de rigoarea conținutistică a întregului scris odobescian, cu atît mai atent construit cu cît își propune să se arate mai spontan, iar pe de alta, subliniază cum nu se poate

Scanned with OKEN Scanner

mai bine ceea ce a fost permanent în preocupările autorului. Un text cu adevărat spontan și în directă dependență de farmecul personal, necontrafăcut, al lui Odobescu, avînd, tocmai prin aceste calități, posibilitatea să dezvăluie ierarhia internă a programului personal al scriitorului. Prin cea dintîi calitate, poate cea mai modernă dintre scrierile sale: cu precădere aici se manifestă talentul său peisagistic, prin schițe notate în contururi cu cît mai sumare cu atît mai precise; observația socială și morală se exercită, de asemeni, în deplină libertate, autorul, care a încercat, cum bine se știe, să scrie și teatru, notînd pregnant scene ale vieții în desfășurarea ei cotidiană, în aburul de farmec al clipei trecătoare. Rămîne, în memoria cititorului, mișcarea vie a unor scene de la conacul Goleștilor, cu petrecerile tinerelor domnișoare îmbrăcate în port național, scene fugare de călătorie, întîlniri cu personaje episodice sau această notație pregnantă prin atmosferă dar atît de concentrată în expresie care anticipează o viziune macedonskiană și un suflu sadovenian: „Am zărit Boișoara în stînga, apoi valea îngustă a apei Boișoara, apoi valea mai lată și apele clocotitoare ale Boiței, apoi satul Grebleşti și în sfîrșit groaznica vale ce coboară la Cîineni. Cerul era semănat cu stele și priveliștea era măreață, pe vremea nopții, cînd am trecut pe pod umblător Oltul, avînd împrejurul nostru 14 podari cu o lumînare." (*Opere*, vol. II, p. 383.)

Totodată, cel de-al doilea jurnal odobescian reprezintă, alături de bogata corespondență a autorului său, prilejul celei mai atente observări asupra reacțiilor proprii. Foarte puțin introspectivă, în rest, de această dată, literatura lui Odobescu, fără a cădea în exces, prin păstrarea unui echilibru de natură clasică în raportul dintre universul interior și cel exterior, notează cu precizie cîteva mișcări sufletești. Mai clar apare gîndul lui statornic pentru trecutul istoric pe care îl vede așa cum ne apare în *scenele istorice:* e mulțumit cînd o descriere din *Doamna Chiajna* se dovedește fidelă modelului real,

Scanned with OKEN Scanner

însumează cu grijă tot ceea ce ar putea contribui la înălţarea trecutului în ochii contemporanilor, continuă procesul de convertire în valoare morală şi umanitară a faptului istoric. Melancolia meditativă a paginilor de jurnal îi conferă acestuia unitate de ton; relatarea, încă puternic legată de ordinea duratei, anunţă însă, mai ales prin subtextul ei, asocierea dintre evocare, reflecţie şi reconstituire a trecutului ce va constitui substanţa paginilor fermecătoare din *Cîteva ore la Snagov*.

După aspectele de primă aparenţă ale textului, această lucrare trebuie încadrată alături de jurnalele de călătorie, întrucît descrie o „ieşire" de o după-amiază la cunoscutul lăcaş din apropierea Bucureştiului, în vara anului 1861. Este adevărat că, de data aceasta, materialul informativ-documentar este mult mai bogat şi, dacă în *Însemnări despre monumentele istorice* se proceda la scurte fişe de inventar al vestigiilor trecutului, de data aceasta notaţia are tot timpul să se dilate în comentar, analiză, descripţie şi chiar evocare. Şi totuşi, bogăţia şi calitatea, altele, ale materialului istoric nu sînt de natură să altereze, în liniile lui generale, planul acestei descrieri de voiaj care îşi păstrează atît tonul general corespunzător cît şi principalele lui elemente. În fond, *Cîteva ore la Snagov* împlineşte acel gînd exprimat în finalul *Călătoriei din Paris la Londra,* despre necesara elaborare a unui asemenea jurnal. Pentru că s-a pronunţat, nu de puţine ori, în istoria noastră literară, referitor la acest text, cuvîntul eseu, este cazul să ne întrebăm dacă n-ar fi fost mai potrivit termenul de *fals jurnal de călătorie*; cel puţin prin primul lui component, ne aflăm pe teritoriu specific odobescian, jurnalele sau tratatele false intrînd în predispoziţia pentru artificial şi complicat a literaturii lui menită să transfigureze ceea ce este transfigurat. Componentele acestui fals jurnal, adică, dintr-un anumit punct de vedere, elementele eterogene jurnalului nu sînt greu de identificat. Reveria istorică este, poate, cea mai evidentă şi, desigur, cea mai apropiată de formula de autoexprimare a jurnalului. În

Scanned with OKEN Scanner

Cîteva ore la Snagov reveria se dovedește predominitoare, textul întreg întîrziind nu rareori într-o fantazare somnolentă în care contururile realelor se aburesc și par ficțiunea amintirii. În linia formației de descendență pașoptistă a scriitorului, cu toată bogata pastă de culoare locală, reveria are un program patriotic limpede conturat: „ O predilecțiune firească ne-mpinge în veci a căta în trecut, și poate că morții ce și-au lăsat numele lor în acel cucernic locaș de jale, vor ști a ne aminti, din zilele lor depărtate, fapte și datini . . .“ „Găsim o plăcere nespusă a străbate tărîmul patriei, cercetînd peste tot locul umbrele și amintirile strămoșilor noștri . . .“ „Adesea dar, și cît de des se poate, căutînd impresiuni așa de-nvietoare, părăsim cetatea și zilnicele-i supărări, ca să cerem de la cîmpii mari, de la munții răcoroși și de la vechile locașe ce stau răsipite printr-însele, destăinuiri din vremi de restriște și de glorie ce au fost și nu mai sînt“.

Alături de reverie, predispoziția pentru arheologia sau arhivismul orientate în primul rînd de criteriile estetice formează o altă componentă a jurnalului mimat. Cercetarea istorică, menită să refacă, peste veacuri, tabloul epocii trecute în toate componentele lui este, în bună parte a ei, un inventar și o subtilă decantare a frumuseților păstrate în vestigii. Caracteristică se dovedește, în acest sens, aspirația spre totală cuprindere, istoricul coborînd, de pe treptele majore ale cercetării sale, cu predilecție, spre aspectele de amănunt menite să închege tocmai acea impresie de totalitate a epocii evocate: „Nici un jurnal de mode nu ne-a păstrat modelul și tiparele grațioaselor podoabe cu care elegantele noastre domnițe și jupânițe din secolii trecuți, veneau în ajutorul grațiilor lor firești; nici un amabil cîntăreț, *trubadur* pămîntean din vechime, nu s-a aflat ca să ne lase descrierea taliei lor, mlădiată subt un port strălucitor, nici un artist înamorat din vremile înapoiate, nu ne-a schițat, în vreo gingașă pictură, chipul amantei sale în veșmintele-i originale“. Iată deci că de-

Scanned with OKEN Scanner

mersul strict istoric sau arhivistic este depăşit în sensul nu numai al introducerii criteriului estetic, dar mai ales al participării directe a sensibilităţii autorului; Odobescu, pe rînd, trasează liniile acelui jurnal de mode al trecutului, el este amabilul cîntăreţ, trubadur din vechime lăudînd frumuseţile trecutului, precum şi artistul înamorat care schiţează chipuri iubite în veşminte originale. Această implicare activă a propriei sensibilităţi în ţesătura complexă a structurii textului odobescian face parte din tendinţa generală de literaturizare, prin lirism, a întregii lui activităţi. Iar exerciţiul ei în chip istoric, preludiază, prin asemenea descătuşări de sensibilitate estetică şi afectivă totodată, o altă componentă de bază a modului original prin care elementul prim al notaţiei de jurnal este simplificat şi prelucrat. Ne gîndim la acţiunea propriei participări, prin studiu şi evocare istorică, la istorie. Autorul înregistrează semnele trecutului, el le apreciază, mai cu seamă, posibilităţile lor de a reface epoca în tabloul ei cuprinzător, plin de culoare, apoi pune în mişcare aceste posibilităţi, le sonorizează şi se lasă cuprins de vraja melodiei trecutului: „Iată o bogată foaie de zestri felurite. Cîţi proci nu vor fi peţit mîna avutei mirese. Cîţi coconi sprinteni nu-şi vor fi încurat armăsarii ageri sub obloanele ei. Cîţi becheri zgîrciţi nu voi fi lingușit slugăreşte pe bătrînul monah".

Predilecţia autorului se orientează în două direcţii: fie spre resursele de fast şi strălucire ale trecutului, spre bogăţia şi culoarea îmbrăcămintelor şi a ceremoniilor lui, fie spre momentele de tensiune dramatică. Dacă, pentru primul caz, se pun în mişcare resorturile sensibilităţii estetice şi afective, în cel de al doilea, participarea autorului implică bogatele lui resurse morale şi sufleteşti, omenia, compasiunea, dreapta judecată. Participă, pe de o parte, creatorul de culoare locală, cu toată documentaţia arhivistică de care dispune, cu toate resursele sale de imaginaţie şi sensibilitate; pe de alta, autorul ispitit de demonul creaţiei dramatice, izolînd momentele de tensiune, partitura posibilă a eroilor,

Scanned with OKEN Scanner

schițînd tirade și, mai ales, înfățișînd finaluri cutremurătoare. Exemplară rămîne prezentarea sfîrșitului tragic al stolnicului Constantin Cantacuzino, sugrumat cu cruzime în incinta mănăstirii din Snagov. Deși ocupă un loc relativ restrîns abia spre finalul falsului jurnal, episodul pare a polariza întreaga atenție a autorului. Mișcarea dramatică este concisă și rapidă, deși tensiunea implicată atinge valorile maxime; fără ample dezvoltări rămîne și comentariul, dar cîtă forță de exprimare a esenței umane și patriotice a dramei! În cel mai autentic spirit al prozei moderne, Odobescu, după ce a schițat în linii mari semnificația evenimentului, caută, în împrejurările concrete de loc, răspuns la întrebarea privind sensul unei asemenea drame, încercînd să descifreze, în spiritul și înfățișarea lucrurilor, urmele iluzorii ale palpitului epic sau dramatic: „Această groaznică scenă se petrecea, ne spune cronica: la trapezarea mănăstirii, în acea sală în care monașii, adunați la un loc și în tăcere, ca vechii agapi creștini, își lua cinele lor, pe cînd un frate mai tînăr și mai deprins la carte, citea pe fiecare zi istoria sfîntului zilei. În ziua aceea era să se citească viața sfîntului Ignat". Astfel încît, pentru semnificația globală a jurnalului în raport cu aceea a locului pe care îl evocă, se poate spune că rememorarea celor *Cîteva ore la Snagov* a fost făcută tocmai pentru a se ajunge aici, la drama stolnicului. Anterior, spiritul autorului s-a mișcat cu aparentă libertate, înregistrînd un material divers și colorat, dar tensiunea de subtext era evidentă și se părea că toată această evoluție degajată nu este decît un mod de a întîrzia și pregăti totodată momentul culminant.

Ajungem, prin aceasta, încă o dată, la elementul cel mai important al orientării spre trecut a literaturii lui Odobescu: locul și valoarea programului patriotic și național. Dacă punctul de vedere estetic în abordarea istoriei nu a prevăzut numai o simplă stilizare a frazei sau un interes de suprafață pentru elementul decor al tabloului, ci a adus, în stare de implicare profundă, dis-

Scanned with OKEN Scanner

ponibilităţile de sensibilitate şi afective ale autorului, nici programul patriotic şi naţional nu reprezintă o simplă ocazie pentru discurs sau pentru judecata de valoare. El susţine, pe dedesubt şi adeseori neobservat, întreaga construcţie literară. Punctul de vedere estetic însuşi are o justificare în acest program, urmînd a dovedi strălucirea şi bogăţia unei civilizaţii create în trecut de poporul român; înclinarea spre reverie traduce, de asemenea, atanşamentul sincer şi cald al autorului pentru istoria care ne vorbeşte despre măreţia patriei; organizarea şi conţinutul textului însuşi vădesc, la o analiză atentă, coincidenţa cu liniile directoare ale programului, falsul jurnal de călătorie la Snagov fiind o evocare concentrată a întregii istorii a Ţării Româneşti, ale cărei fire încurcate şi ai cărei protagonişti sînt văzuţi în apariţiile lor prin acest loc, o răspîntie de tragism şi strălucire, de mărire şi decadenţă, a istoriei noastre. Văzută astfel, lucrarea cîştigă în importanţă, anulîndu-se, totodată, rostul speculaţiilor pe marginea încadrării ei într-un gen anume. Prin snopul de semnificaţii pe care îl concentrează ca într-un focar, *Cîteva ore la Snagov* este, mai degrabă, o dramă istorică intelectualizată, supusă transfigurării estetice şi evocatoare, a cărei înaltă tensiune cumulează răsfrîngerea temei majore a destinului naţional, obiectivîndu-se, printr-o operaţie de mare rafinament artistic, în tablouri de natură, în descripţii, analize şi evocări ale trecutului; o dramă a cărei scenă există, e reală, o avem în faţa noastră cu concentrata ei geografie mereu parcursă şi reluată de autor, şi ai cărei protagonişti rătăcesc fantomatici în aria timpului istoric, tratată cu cea mai modernă degajare de către autor. Iar dacă finalul acestei lucrări contrastează vădit cu ascendenta ei concentrare de forţe dramatice, reactualizînd umorul epicureic al lui Odobescu, aceasta reprezintă, în linia dramei intelectuale sublimate, momentul eliberării de tensiune, vindecarea de iluzia cufundării în trecut, pogorîrea, din aspra ascensiune pe treptele luminate de fulgerele istoriei, pe plaiul primitor, uman şi

Scanned with OKEN Scanner

vesel, al contingentului, prin ritualul gastronomic agrest care marchează încetarea procesului de re-trăire în drama istoriei, reluarea funcţiilor biologice individuale. Savoarea textului este indicibilă, cu impresia revenirii la viaţă: „Dar drumul [în istorie — n.n.] şi nobila patimă [a arheologiei — n.n.] îmi aţîţase o foame nespusă şi ieşind din biserică, întîia mea preocupare fu de a cere călugărilor ce se uitase la mine cu gurile căscate pe cînd transcriam înscripţiunile dupe păreţi, dupe morminte şi dupe argintării, să-mi dea ceva de prînzit. Călugăraşii, cu aer milos, se deteră toţi în laturi, jurîndu-se că n-au nimic... După un asemenea refuz, mă întorsei atunci către impiegaţii închisorii şi abia, dupe o lungă şi elocuentă laudă a peştelui din balta Snagovului, îi îndemnai a pune să scoată din coteţe o minunată plătică, viă şi grasă. Plătica de Snagov ar merita o lungă disertaţiune ştiinţifică..." etc., urmînd cu delicioasa reţetă de gătire a peştelui, în cel mai savuros stil odobescian. Astfel că, şi în acest moment final al analizei, sensul principal al creativităţii literare a lui Odobescu ne apare a fi lirismul în tendinţa lui de obiectivare nedusă pînă la capăt, adică pînă la stadiul unor formaţiuni autonome de tip epic sau dramatic, ci doar la nivelul exteriorizării propriei impresii personale, a propriei trăiri, odată cu evenimentul epic, dramatic sau intelectual, a efectului acestuia asupra unui aparat receptor erudit şi sensibil. Ceea ce şi defineşte aspectul general al prestaţiei sale: erudită, estetică, de comentar liric, evocatoare ca reacţie personală de bază, cu implicaţii de ideologie patriotică şi umanistă.

Scanned with OKEN Scanner

„Şi afară de aceasta, babele care trag pe fundul sitei în 41 de bobi, toţi zodierii şi cărturăresele pe la care căutase pentru mine şi femeile bisericoase din sat îi băgase mamei o mulţime de bazaconii în cap, care de care mai ciudate: ba că am să petrec între oameni mari, ba că-s plin de noroc, ca broasca de păr, ba că am un glas de înger şi multe alte minunăţii, încît mama, în slăbiciunea ei pentru mine, ajunsese a crede că am să ies un al doilea Cucuzel, podoaba creştinităţii care scotea lacrimi din orice inimă împietrită, aduna lumea de pe lume în postiul codrilor şi veselea întreaga făptură cu viersul său."

Ce ne poate împiedica să vedem în acest citat proiecţia sentimentului de legănat orgoliu care l-ar fi putut încerca pe Creangă ca şi pe oricare om şi încă pe unul ce se mai ocupa şi cu scrisul, trăia într-un mediu literar şi nutrea, se ştie limpede, o ascuţită conştiinţă de autor? Dacă n-am avea nici o probă concret biografică şi încă ar fi suficiente paginile literaturii sale, în a cărei limpezime trebuie că se oglindea ceva foarte contorsionat de vreme ce imaginile rezultate sînt Nică cel sturlubatec, Popa Duhu, Dănilă Prepeleac, Stan Păţitul, Ivan Turbincă sau cel care-i cumulează pe toţi, Moş Nichifor Coţcariul, pentru a ne face o idee cît se poate de sugestivă de psihologia atît de complicată a scriitorului. Astfel încît textul citat în fruntea însemnărilor noastre, ca orice text al lui Creangă, mai cu seamă cînd provine din *Amintiri*, poate fi înţeles în cele mai diverse feluri:

Scanned with OKEN Scanner

și autoironie, și defulare contorsionată în fabulosul de parfum medieval, care creează pe acel Cucuzel, Orfeu al creștinității, și ironie tranzitivă și simplă glumă sau, cum spunem noi astăzi, figură de stil. Dar dacă, în privința destinului personal, am avea desigur nevoie de cel puțin încă o certitudine pentru a sconta pe caracterul conștient al autoaprecierii, în ceea ce privește destinul public și critic al operei lui Creangă, putem spune că textul respectiv, cu tot aspectul lui figurat, și poate tocmai prin acest aspect, reprezintă cea mai inspirată ursită. Căci acest destin se compune, cel puțin pînă acum, tocmai din asemenea găunoase șanse: „plin de noroc, ca broasca de păr", dar și de strălucirea unui glas îngeresc apoi, iarăși, de gloria fantomatică a unui Cucuzel. Aurul se îngemănează cu poleiala, căci ce preț poate avea imensa popularitate a unui scriitor care nu este interpretat, în principal, decît prin prisma relației cu arta poporană, dar despre a cărui lipsă de audiență publică, în secretele înaltei sale arte, ne vorbește nu numai un critic de prestigiu. Popularitatea lui Creangă este, de fapt, o destul de limitată izolare prin practica unei arte, în fond, inefabile și chiar, va trebui să admitem, ezoterice. Facilitatea lui, propusă de timpuriu ca exemplu vîrstelor școlare începătoare, ascunde, în realitate, un principiu estetic pe cît de rafinat pe atît de greu de descifrat; adresa instructivă și educativă a literaturii lui este o invenție a noastră, adică, mai precis, un transfer al acestor calități de la textele elementar și sincer pedagogice, destinate manualelor, la întregul unei opere pe cît de încărcată de valoare reprezentativă pe atît de lipsită de program etic. Cît despre receptarea profesional critică a operei lui, aproape nu mai este nevoie să vorbim: în epocă, a fost privit ca o curiozitate pitorească, turbincă miraculoasă cu snoave; la scurt timp după dispariția scriitorului, în pragul veacului nostru, apartenența lui la concepția și arta populară a devenit nu numai o axiomă critică, dar și sursa tuturor calităților, soluție unică și infailibilă a tuturor problemelor, început și sfîr-

Scanned with OKEN Scanner

șit, pretext și scop al oricărui comentariu critic. Nimeni nu se gîndește să conteste astăzi această apartenență, numai că este de atras atenția asupra faptului că ideea respectivă a devenit o frînă în calea interpretării critice tocmai prin valabilitatea ei, un ecran luminos ce împiedica pătrunderea oricăror alte raze. În acest context, poate că nu este de mirare că prima frază cu adevărat critică despre literatura lui a pronunțat-o Ibrăileanu cînd, în noianul unor considerații despre apartenența populară a lui Creangă, care nu duceau nicăieri și nu explicau, din punct de vedere estetic, nimic altceva decît poate pe ele însele, a avut revelația gratuității ei.

Adevăratul moment de strălucire din destinul operei lui Creangă îl reprezintă monografia lui Călinescu. Semnificația acestei lucrări, în planul istoriei noastre literare, constă în faptul paradoxal de a fi dovedit încă o dată ceea ce era destul de bine cunoscut și acceptat: caracterul reprezentativ al artei lui Creangă, valoarea ei națională și universală. Ca schemă de program teoretic, această monografie nu înaintează cu nici un pas față de considerațiile lui Ibrăileanu; ca substanță și semnificație a argumentării, răsturnarea este însă aproape totală. Căci cel dintîi și, de fapt, unicul biograf al humuleșteanului a dovedit ceea ce enunțase mai înainte Ibrăileanu pe urmele lui Iorga și ale altora, printr-un foarte răbdător travaliu de factură în principal estetică. Ceea ce nu este puțin lucru, mai ales dacă avem în vedere destul de neta delimitare, în spațiul gîndirii noastre critice din epoca respectivă, a celor două tendințe de bază. Numai că, în realitate, punînd în strîns raport de determinare factorii național și estetic, Călinescu repara o greșeală, umplea un gol al trecutului destul de îndepărtat: el făcea ceea ce ar fi trebuit să facă, și ar fi putut să facă la vremea lui, Maiorescu, dacă pricini pentru noi obscure, poate legate totuși de absența sau carența gustului, ori de conștiința liniștitoare a unei probleme rezolvate, ori de lipsa ocaziei, nu l-ar fi îndepărtat de la un comentariu mai amplu. Dar nu numai atît: Călinescu

Scanned with OKEN Scanner

proceda la o revoluţie în materie de interpretare a lui Creangă, la o rotire cu 180 de grade, revoluţie şi rotire care, cel puţin în liniile lor principale, ţineau de un moment consumat din istoria spiritului nostru critic; dar el, pe lîngă aceasta, îşi mai permitea sau îşi impunea şi o practică metodologică istoricistă şi deterministă. Căci, alături de ascuţita cercetare estetică, studiul respectiv conţine şi una pozitivist deterministă şi încă dusă la bun sfîrşit cu o asemenea metodă şi aplicaţie încît, pe drept cuvînt, putem spune că adevărata critică gheristă a lui Creangă tot Călinescu o face. E drept că, cel puţin pe noi, în această ordine de idei, ne încearcă un sentiment de regret: grăbit desigur să mai înregistreze datele autentice în dispariţie fatală ale universului geografic şi social ce dăduse naştere scriitorului, criticul a procedat la o foarte atentă fotografiere a regiunii nemţene cumulînd, pînă la urmă, pe lîngă beneficiul unui material cu adevărat preţios şi ameninţat cu dispariţia, riscul de a fi iniţiat o metodă de cercetare preluată simplist şi fără înţelegere de alţii. Rar să mai fi fost, de atunci, interpretare critică de amploare a operei lui Creangă care să nu facă raportarea directă la Humuleştiul concret şi la împrejurimile sale. Deşi atît satul cît şi locurile nu mai erau decît prea puţin aceleaşi, cei interesaţi de opera povestitorului se încăpăţînau să-i caute rădăcinile într-un mediu corupt de urbanizare. Aceeaşi eroare pe care ar comite-o cine s-ar încumeta să caute, nu departe de Tîrgu Neamţ, la Timişeştii de pe apa Moldovei, rădăcinile trilogiei sadoveniene despre fraţii Jderi. Cînd adevăratul spaţiu al *Amintirilor* ar trebui căutat în orice manifestare de viaţă arhaică şi mai ales în oglindirea ei artistică.

Un alt moment important pentru destinul critic al operei lui Creangă îl constituie studiul lui Vladimir Streinu. Nu vom intra, deocamdată, în amănuntele unei analize estetice înscrise ca o nouă încercare de definiţie a resorturilor intime ale artei lui Creangă. Vom semnala doar că, în interpretarea acestui critic, o problemă cum

este aceea a apartenenței scriitorului la literatura populară sau la cea cultă revine în două rînduri: o dată, ca întrebare de la care se așteaptă răspunsul mai cuprinzător cu privire la valoarea și semnificația lui Creangă, a doua oară, destul de recent, într-o perspectivă total modificată. Intelectualitatea lui Creangă, cel puțin așa cum o formulează Vladimir Streinu, adică deosebit de ideea călinesciană a erudiției rurale, reprezintă o miză nouă în sorții acestei opere. Urban, povestitorul iese, cel puțin în parte, din cercul fatal închis al problemei reprezentativului și beneficiază de o șansă în plus pentru cuprinderea mai nuanțată a secretelor artei sale, deși progresul se realizează tot prin contribuția unui act critic de natură deterministă. Ceea ce, în primă instanță, nu poate decît să acuze tocmai limitarea cîmpului vizual, precaritatea mijloacelor, autoritatea prejudecăților din linia tradițională a criticii istoriciste.

Nici destinul critic al *Amintirilor* nu este mai pronunțat. Analiza lor oscilează între punctul de vedere strict stilistic, ca disciplină a lingvisticii, pe de o parte, și cel sociologizant. Dacă primul face eroarea de a aștepta răspunsul cu privire la valoarea și originalitatea acestei opere din partea unor statistici sau simple enumerări de fapte lexicale, îndeosebi regionalisme, cel de-al doilea rătăcește în van pe cărările unor considerații cu privire la caracterul ei documentar, interpretînd orice notație ca pe o informație și inventînd false probleme precum aceea a analizei caracterologice a personajelor. Nu mai vorbim apoi de confuzia mai răspîndită, dar și mai greu de identificat din cauza unui efect de optică înșelătoare, dintre firul epic al *Amintirilor* și viața propriu-zisă a autorului; faptul că pornesc de la aceeași rădăcină și că se sprijină pe un sol comun de evenimente ne îndeamnă să confundăm cu ușurință opera literară și viața unui scriitor. Cînd se face biografia lui Creangă, mai niciodată momentele copilăriei nu sînt retopite, eliberate din montura epică a Amintirilor, chiar dacă această degajare nu s-ar referi decît la un element abu-

Scanned with OKEN Scanner

ros și greu de precizat cum este atmosfera evocatoare. Și reciproc, cînd se analizează *Amintirile*, este în firea lucrurilor ca fiecare siluetă umană, fiecare episod să fie văzut nu în valoarea lui epică evocatoare, ci în calitatea lui concretă de component al unei realități care a fost ca atare. Porniți pe linia minimei rezistențe, poate și la sugestia aerului firesc degajat din orice frază a lui Creangă (și totuși, cercetătorii ne-au avertizat: naturalul povestitorului nu este altceva decît rezultatul unei munci de Sisif asupra frazei, deci un artificial cu față de natural), poate și la aceea a destinului ce a dăruit limbii române pe acest neîntrecut maestru al ei născut parcă din nimic, ne este foarte greu să decupăm liniile subțiri a două desene care, în cea mai mare parte a lor, se suprapun, căci sînt asemenea, fără să fie însă identice. Astfel încît orice bună intenție de interpretare a operei lui Creangă în general, și a *Amintirilor* în special, trebuie să pornească, credem noi, de la o mișcare inițială de separare a unor asemenea situații confuze, de la căutarea adevăratelor lor elemente, adică de la așezarea articulațiilor discuției pe un teren ferm. Este și ceea ce năzuiesc însemnările noastre, chiar dacă felul în care au fost ele conduse pînă acum ar putea lăsa impresia că ambițiile lor țintesc mai sus. Numai că, după cum vom încerca să arătăm, specificul operei lui Creangă rămîne în continuare foarte rezistent la încercările prea categorice de a pronunța sentințe, astfel încît termenii discuției pot avea, la un moment dat, o importanță mai mare chiar decît concluziile ei, comparativ și determinată de șansa lor sporită de a se defini.

Unul din primele elemente ce trebuie dobîndit pentru interpretarea *Amintirilor* este acela al mobilului lor sufletesc. Preferînd termenul de mobil sufletesc celui de geneză, am și făcut un pas pe calea soluției care ne interesează: geneza acestei opere a lui Creangă rămîne, după cum s-au exprimat exegeți de autoritate, în domeniul trăirilor lui sufletești. Neputînd pune prea mult preț,

din lipsă de material informativ concret, pe ipoteza frumoasă a îndemnului venit din partea lui Eminescu, ne rămîne propoziţia lui Ibrăileanu: *Amintirile* s-au născut din dorul de Humuleşti. Şi, dealtfel, pentru acea intenţie de stabilire a poziţiilor, ipoteza este suficientă şi se cuvine reţinută o dată cu consecinţele ei; avem deci în faţă o operă nu numai pornită dintr-un principiu iniţial de natură psihică, dar care, în întregul ei, nici nu se dezvoltă pe cărări străine. Îndemnul, mişcarea sufletească rămîn permanenţele ei, climatul ambiant, întoarcerea spre Humuleşti şi vîrsta copilăriei nu numai simplă evocare, pretext narativ, ci adevărată, puternică, am zice chiar copleşitoare tensiune sufletească spre un liman. *Amintirile* lui Creangă sînt din seria acelor opere literare nutrite de un ideal, animate într-un imbold ascendent spre o zonă sau idee de elevaţie. Dacă n-am fi prudenţi faţă de interpretările bănuitoare, am fi îndreptăţiţi să vorbim despre idealismul acestei opere ca despre cel mai curat elan al ei. Ce contează că idealul respectiv se situează în trecut? Pentru destinul personal al lui Creangă, dorul de Humuleşti, întruchipat în secvenţele neuitate ale *Amintirilor*, încărcate mai înainte de toate cu material din depozitele de emotivitate ale autorului, nu era decît un trecător remediu pentru pustiitoarea lui nefericire sufletească şi trupească, dar caracterul de idealitate al acestei mişcări sufleteşti, al limanului spre care aspira inima bolnavă a povestitorului, se manifestă pregnant tocmai atunci cînd tensiunea emotivă din aceste pagini depăşeşte sfera limitată a unei trăiri şi a unei experienţe personale şi dobîndeşte mult subliniata valoare reprezentativă. Este aici un transfer de valori şi sîntem obligaţi să ţinem seama de el; traiectoria înaltă pe care evoluează literatura lui Creangă în *Amintiri* se defineşte între aceste etape succesive: tensiunea sufletească maximă şi statornică, elevaţia idealului presupus şi valoarea amplu reprezentativă a sentimentului. Dacă este exemplară opera lui Creangă, atunci valoarea ei se rea-

Scanned with OKEN Scanner

lizează tocmai pe aceste coordonate, dacă este didactică, de asemeni, numai prin virtuțile înaltei probe sufletești atît de cunoscute.

În acest domeniu atît de sensibil, pe care în contextul existenței povestitorului nu ni-l putem închipui altfel decît ca o regiune sufletească extrem de dureroasă, mai rămîne de făcut o disociere. Ea ține de resorturile înseși ale imboldului principal: Creangă povestitorul s-a întors cu fața spre Humulești și spre anii copilăriei din două pricini, nefericirea adîncă, iremediabilă, a maturității sale și fericirea totală a copilăriei. E drept că, la o primă vedere, dihotomia propusă poate părea de prisos: sînt doar fețele aceleiași medalii. Stăruința disociativă își are însă justificare la nivelul textului propriu-zis al *Amintirilor*. Sînt aici două registre principale: unul tragic, răscolitor, rareori ajuns la o expresie directă și mai cuprinzătoare, prezent mai mult ca virtualitate, forță internă a textului, sublimată obiectivat în cîteva ipostaze, altul luminos, vibrînd de emoția fericirii regăsite prin evocare, exprimat în ambele modalități, și cea lirică și cea obiectivată, dar mereu pîndit de vecinătatea termenului contrastant, așa cum lumina soarelui este pîndită de vecinătatea umbrei. Din confruntarea orchestrală a acestor două registre de bază se naște tonul dominant al *Amintirilor:* ploaie cu soare, rîs printre lacrimi. Și iată cum un capitol din biografia scriitorului, pe care l-a urmărit în principal doar disciplina documentară ce căuta să se satisfacă prin acoperirea cu material informativ a tuturor verigilor din lanțul unei vieți, devine argument de bază în interpretarea operei lui capitale. Paginile din monografia lui Călinescu, dedicate dramei conjugale și tribulațiilor lui Creangă în raporturile sale cu autoritatea vor trebui deci parcurse cu cea mai mare atenție, după cum o temă biografică nouă, cum este acea voință de viață urbană numită de Vladimir Streinu, vine să nuanțeze și mai mult interpretările. Iar ceea ce am numit confruntarea orchestrală dintre registrul dramatic și cel idilic, conflictul dintre nefericirea prezentă și fericirea

trecută nu cunosc rezolvare pozitivă. Nu este de închipuit un Creangă rămas la Humulești sau măcar întors în sat după o scurtă experiență urbană; destinul lui este unul din acelea care nu se pot reface, care nu s-ar fi putut reface. El însuși o știa mai bine decît oricare altul, iar fundalul dezolant, tragic am putea spune chiar, al dramei sale interne nu are rosturi puține și nici lipsite de însemnătate pentru partitura *Amintirilor*. Aceasta este o operă născută din dialogul dintre nefericire și fericire, dialog desfășurat cu o atît de acută conștiință a epilogului tragic încît, sub copleșirea tumultului interior, scriitorul însuși n-a fost în stare să-l redacteze. *Amintirile* sînt, cum bine se știe, o lucrare neterminată, cu sfîrșitul nescris, numai că acest sfîrșit există și este exprimat în felul lui, anticipat, în fiecare mlădiere a frazei, sub apăsarea stării sufletești încărcate de conștiința deznodămîntului.

Înfățișarea deosebită sub care ne poate apărea problema genezei *Amintirilor*, cu accent pe sistemul cauzal de natură sufletească în care se încadrează și pe curenții interni ce animă acest sistem și îi conferă o structură intimă de natura unui conflict dramatic, aflat sub zodia soluției tragice, ne duce spre cea de a doua regiune problematică a interpretării critice a acestei opere. Este rolul și importanța avute de peisajul-cuib, vatra primordială a autorului, în țesătura ei fină. Criticii mai autorizați ai povestitorului, G. Călinescu și Vladimir Streinu, au stăruit cu profit în jurul acestei idei. I-a interesat acea mișcare sufletească, tensiune spre origini, amintită mai sus, în valoarea ei de realitate sufletească cea mai trainică, de act reflex (Vladimir Streinu), dar și peisajul concret, social și economic al ținutului, ca fundal determinant al unei psihologii colective în care Creangă se încadrează cu o perfectă tipicitate. G. Călinescu schițează cunoscuta sa fiziologie a tărîmului sufletesc al Moldovei de munte, „o stăruință în automatism, gîndirea obiectivă și expresia proverbială", detailînd apoi analiza realității social-economice pînă la nivelul consi-

Scanned with OKEN Scanner

derațiilor despre bunăstarea precară a humulești enilor din vremea lui Creangă sau despre caracterul „isnafo-cupețesc" al economiei lor. Din perspectiva revizuirilor noastre, vom păstra, poate chiar cu un accent suplimentar, rosturile pe cît de lărgite pe atît de eficiente în plan artistic ale mișcării sufletești individualizate de Vladimir Streinu; nu vedem însă aici numai o realitate estetică a operei, de natura unui elan sufletesc, ci și un angrenaj mai complex în care întoarcerea spre Humulești și copilărie este tocmai factorul ce creează și explică imaginea satului natal și a episoadelor povestite în *Amintiri.* Humulești i, întîmplările și oamenii evocați nu reprezintă deci rezultatul unui simplu proces descriptiv, ci proiecția, în imagine obiectivă, a unui dor de copilărie și de locurile ei. Astfel că indicațiile date în anumite informații ale lui Creangă însuși despre peisajul economic și social al locurilor sale natale sînt numai de natură indirectă și de importanță secundară. Nimic mai adevărat că, din *Amintiri,* răzbat semne despre caracterul isnafo-cupețesc al modului de viață humulestean, dar nu aici este esențialul. Modul cum *Amintirile* sînt structurate la o adîncime apreciabilă prin date social-economice ne apare ceva mai complicat și ne gîndim, firește, nu în primul rînd la ceea ce o fi fost Moldova nemțeană în deceniul al cincilea al secolului trecut, ci la realitatea estetică a operei. Universul lui Creangă, universul *Amintirilor,* ca arrière-plan al respirației de hotărîtă originalitate a acestei literaturi, pare structurat bipolar. Avem, undeva, în trecutul destul de puțin precizat, autoritatea unei societăți arhaice, înțepenită și verificată în același timp în organizarea ei internă în care predomină celula familiei; o societate patriarhal-gentilică, depășind granițele istoriei în zonele de negură ale fabulosului destul de puțin fantastic dealtfel, dominat de legenda ușor grotescă a unui Ciubăr Vodă, sau de cea neprecizată a unui Vodă pur și simplu. Intrarea în domeniile istoricului se face firesc, prin continuarea acelui abur de neprecizare, născut nu numai din deficiențele

memoriei dar mai ales din predispoziția pentru fantazare, din aerul cu totul natural cu care legenda participă la viața cotidiană. Ce este toată povestea lui Nichifor Coțcariul care, prin situare „istorică", aparține de antecedentele *Amintirilor*, realitate sau poveste?; ce este istorisirea bunicului David despre Ciubuc clopotarul, Omul lui Vodă, despre venirea acestuia, cu toate ale sale ca și venirea lui David însuși și a fraților săi din Ardeal, din pricini nu prea clare: „din pricina papistășiei mai mult"?; ce este, în fine, povestea zbuciumului sufletesc al unui părinte, alarmat de groaza unei cete prădalnice de turci, care s-a azvîrlit „fără sine pe părul unui cal" pentru a-și salva copila? Realitate? Legendă? Îl vedem, astfel, pe Creangă promotor al acelei tendințe atît de răspîndite în proza românească prin care istoricul este asociat fabulosului. Și, totuși, simpla alăturare în seria unei tematici sau a unui procedeu nu poate să spună, despre scriitorul nostru, mai nimic semnificativ. Căci ceea ce este important, din acest punct de vedere, în *Amintiri*, este numai modul absolut firesc în care legenda și realitatea coexistă și se întrepătrund. Iar dacă, din simpla perspectivă a temei sau a procedeului mecanic, Creangă este unul dintre cei mulți, prin soluția aproape indicibilă a suprapunerii fabulosului cu istoricul, el este și unic și, pe scara evoluției mijloacelor prozei, cu mai bine de jumătate de secol înaintea celorlalți.

În contrast, dar și în prelungirea universului arhaic, fabulos și istoric totodată, există în *Amintiri* semnele destul de pronunțate ale unei modernizări, ale unei sincronizări cu spiritul veacului. Agitația negustorească a lui Ștefan a Petrii și a apropiaților lui este unul din aceste semne; cîteva din personajele *Amintirilor*, și nu puține, sînt purtătoarele unui impuls de inițiativă economică și lucrativă, un fel de demon al cîștigului le stăpînește, răbufnind în agitația cîte unui iarmaroc, devenit astfel unul din reperele ciclice de maximă importanță ale vieții satului. Iar, pe versantul opus, sărbătoarea hramului:

Scanned with OKEN Scanner

aceeaşi valoare ritmică, aceeaşi semnificaţie ceremonială, aceeaşi pondere de efort uman concentrat îndelung pentru o manifestare de proporţii. Nimic mai adevărat decît ceea ce s-a spus despre importanţa, pentru *Amintiri* şi chiar pentru destinul autorului lor, a cumulului de viaţă monahală şi eclesiastică din jurul Humuleştilor. Căci dacă, pe de o parte, locuitorii satului şi ai împrejurimilor se racordează la ritmul epocii, neguţătorindu-se, pe de alta, ei sînt irezistibil atraşi de mirajul popiei ca instituţie socială.

Aspectele universului istoric al *Amintirilor* nu sînt tocmai uşor de disociat, întrepătrunderile sînt numeroase şi ceea ce, la un moment dat, pare supus legii contrastului, în alte împrejurări dezvăluie accentuate coincidenţe. Modernizarea Humuleştilor merge, într-o anumită privinţă, tocmai în linia datelor fundamentale ale societăţii patriarhale, pe care nu le neagă şi nici nu le tulbură prea adînc. Există, aici, un consens şi el, pe de o parte, ar putea explica sentimentul de siguranţă pe care eroul *Amintirilor* îl mărturiseşte acut ori de cîte ori se află în ceea ce un poet avea să numească, peste un veac, „paza pridvorului străbun", iar, pe de alta, ar echivala această modernizare cu nu proces de întemeiere, de aşezare, de stabilizare socială şi economică, evident, de asemeni, în *Amintiri*. Căci imboldul lor cel mai direct şi cel mai prompt totodată este aproape sigur de a depune mărturie „ce vremi şi ce oameni" erau în copilăria autorului; *Amintirile* sînt dictate de un sentiment de vanitate, parcă sub presiunea unui simţ de concurenţă, autorul lor trebuie să probeze că satul, locurile şi oamenii lor nu erau cei de pe urmă, din contră, să exhibe bunăstarea şi hărnicia ce îi caracterizează, faptul că nu sînt uitaţi de lume ci, tocmai, se află în calea vînturilor istoriei şi că fac parte din ceea ce se numeşte „lume".

Sensibilitatea la fabulosul ante-istoric, la zonele de confluenţă între legendă şi istorie, la ritmul arhaic patriarhal al formelor istorice, în fine, elementele adînc

Scanned with OKEN Scanner

conturate ale unei organizări sociale tradiţionale, de mare vechime şi verificare, cu un circuit închis în limitele unităţii gospodăreşti, conştiinţa acută a familiei în înţelesul vechi şi cuprinzător de neam, gens, receptivitatea la elanul vast al acestei societăţi de a se stabiliza, de a-şi consolida formele şi instituţiile şi, în acelaşi timp, de a fi în pas cu lumea, în pas cu istoria, sînt direcţiile interne, curenţii intimi ai reversului istoric şi social al *Amintirilor*. E necesar un efort de a le realiza calitatea de forţă în mişcare, de vector al unei dinamici cuprinzătoare, ondulate, pentru care continuitatea şi negaţia reprezintă modurile de a fi ale unei dialectici calme, fără seisme nimicitoare, a cărei expresie literară este sentimentul complex al acestei opere: refugiu în fericirea memorării, siguranţa regăsită în aria ideală a cuibului familial, eliberarea spiritului în idilă zburdalnică, melancolie frînată prin filozofia trecerii şi, pur şi simplu, imposibilitatea de a exprima direct şi manifest tragismul.

Pentru metodologia exegezei, profitul cel mai important pe care îl poate aduce definirea, în aceşti termeni, a universului nemţean constă în mecanismul valorificării informaţiilor din text. Căci nu are nici un rost să supunem pagina *Amintirilor* şi amănuntele ei unui interogatoriu parcelat, avînd ca scop valoarea; trebuie să căutăm semnificaţia, modul cum fiecare element participă la viziunea globală. Deci nu-l vom suspecta pe Creangă de exagerare atunci cînd ideea lui despre bunăstare ni se pare cam firavă: nu contează cît a fost de bogat, în realitate, Ştefan a Petrii, ci doar că fiul său trăia sentimentul liniştitor al bunăstării materiale; nu contează că, din unele amănunte, ar reieşi că Humuleştii se bazau pe o economie mai mult „cupeţească" decît agrară, ci caracterul de tip arhaic-patriarhal, închis, al acestei econimii; nu contează cutare sau cutare replică a Smarandei, în contrast cu o declaraţie a lui Ştefan, ci felul în care, fiecare din ei, îşi formula un ideal de viaţă pentru fiul lor. Iar toate aceste amănunte, cărora actul

Scanned with OKEN Scanner

interpretării se cuvine să le imprime un anume sens ascendent sau cel puțin o evitare a circuitului interpretării ad litteram, își vor cîștiga locul necesar în tabloul general. Căci, încă o dată, universul *Amintirilor*, oricît ar fi de bogat în produs informativ, nu este rezultatul unei descripții, ci al unei proiecții, obiectivări a unui sentiment complex, al unei viziuni cuprinzătoare și diverse în unitatea ei, sentiment și viziune pe care am încercat să le definim în liniile lor mai importante.

Va trebui, deci, să fim mult mai sensibili la felul în care ideea de familie apare în *Amintiri:* clan numeros, stabilizat printr-un sistem de ierarhii, avînd, în vîrful piramidei, imaginea de neuitat a bunicului David Creangă și, pentru fiecare celulă familială, stîlpul de reazem patern (de aici, atmosfera aproape eroică ce înconjură, în cîteva rînduri, pe Ștefan a Petrii), dar și pe cîteva funcționalități specifice dintre care a mamei este cea mai precizată. La urma urmei, cînd se dezbate destinul lui Nică, dincolo de faptul că personajele nu pronunță propriu-zis propozițiile unei discuții și că ele sînt doar evocate vorbind, nu se face altceva decît că se caută locul specific al viitorului bărbat în cadrul acestui sistem de funcționalitate: mai sensibil la chemările tradiției, mai realist și mai practic, tatăl îl vede integrat într-un cerc foarte apropiat, așteptînd de la el o eficiență imediată și mulțumindu-se cu o excelență relativă, limitată la perimetrul vieții publice a satului; el cultivă admirație pentru erudiția folclorică a lui Grigore a lui Petre Lucăi, „de la noi din sat", care „știe a spune atîtea bongoase și conăcăria pe la nunți", adică pentru ceea ce el cunoaște și îl interesează direct. În fond, tatăl lui Nică era preocupat, în primul rînd, să-și asigure continuitatea; prin fiul său, el dorea să se perpetueze și să perpetueze întreaga linie a descendenței masculine. În schimb, Smaranda vedea oarecum altfel lucrurile; nu mult diferit însă, căci ideea familiei și a structurii ei tradiționale o domină și pe ea, numai în alte forme. Ascendența originii sale asupra celei a soțului, bine intuită de

feluriţi comentatori, hrănită cu un fel de orgoliu al înrudirii cu oameni de seamă, Ciubuc Clopotarul, Mitropolitul Iacob Stamate, îi inspiră speranţa unui altfel de destin pentru fiul său. Şi totuşi, a fi popă, în înţelegerea Smarandei, nu era cu mult diferit de a fi Grigore a lui Petre a Lucăi, doar un ascendent şi o ierarhie mai clară, dictate, desigur, de felul în care evoluau vremurile. Ţinta era locul din fruntea mesei, care nu mai putea fi acum al starostelui nunţilor, autoritatea nu asupra unei celule familiale ci asupra unei întregi organizaţii săteşti, complicată prin noi rosturi administrative şi prin prestigiul crescînd al bisericii. E vremea în care popia încetează a fi simplu apostolat, adesea în lipsa ştiinţei de carte, al unei comunităţi de păstori sau de plugari, căreia îi oficiază ceremoniile de interes vital; ea devine acum şi o funcţie administrativă, cu puteri crescînde şi, mai ales, retribuţie sigură. Dealtfel, afluenţa candidaţilor la preoţie, a dascălilor de cele mai diverse vîrste, consemnată în cîteva rînduri în *Amintiri*, ca un exod în masă, nu are nimic din chemarea mistică spre o vocaţie spirituală, ci doar simplul interes de a se căpătui al unor tineri aspirînd la o treaptă mai sus de ţărănie.

Accente semnificative şi evocatoare aduce, în acest adevărat „proces al învăţămîntului" din *Amintiri*, bunicul David Creangă. Cuvintele lui servesc tocmai ideea de continuitate în discontinuitate a universului în care se mişcă aceste personaje. Învăţătura e bună, nu neapărat pentru popie, spune bunicul, ci pentru buna funcţionare a unei vieţi clădită pe temeiuri adînci; lucrurile se complică în această viaţă şi arhaicul răboj este insuficient. Iar peste toate, învăţătura prilejuieşte cercetarea vieţii de sfinţi, deci posibilitatea de a găsi, într-o experienţă amară de mare suferinţă şi încercare, sprijin pentru toate momentele de cumpănă.

Dar atenţie: dacă exegeza *Amintirilor* ar năzui numai la atît, adică la stabilirea datelor principale din universul lor, la aprecierea că acest univers reprezintă o realitate estetică în primul rînd, deci interpretată, transfigurată chiar, că este proiecţia obiectivată a unui elan su-

Scanned with OKEN Scanner

fletesc, încă nu s-ar realiza decît jumătate de drum. Căci, spunînd lucrurilor pe numele lor cel mai simplu dar și cel mai adevărat, în același timp, valoarea și originalitatea *Amintirilor* nu constau numai în ceea ce ele ne prezintă, ne povestesc, ci mai ales în cum ne prezintă, cum ne povestesc.

Arta narativă a lui Creangă își poate dezvălui unele din secrete, sau cel puțin caracteristici, în momentul receptării ei. Se cere, deci, un prim popas asupra acestui aspect. S-a făcut observația că, dacă poveștile și basmele lui pot interesa pe cititorul sau ascultătorul țăran, dar un interes nu prea diferențiat față de cel general pentru poveste, pentru basm, poate doar complicat întrucîtva prin tot mai răspîndita faimă abstractă a scriitorului, în schimb, aceluiași public, *Amintirile* nu-i spun nimic deosebit de simpla înfățișare a unor întîmplări. Farmecul stilistic al lui Creangă rămîne o chestiune de complicată estetică și, deci, de intelectualitate. Dar și această receptare intelectuală prezintă anumite caracteristici: există, în procesul ei desfășurat, un prim moment de comunicare directă și rapidă între text și cititor. Pagina lui Creangă nu este rezistentă la lectură; din contră, ea emană o vădită fascinație, iar ceea ce am numit, pe urma altor critici, dificultate, la acest scriitor, ține de resorturile strict intime ale textului. Astfel, savoarea *Amintirilor* se impune fără întîrziere, direct, brusc și puternic, asemeni unei arome pătrunzătoare. Este un prim moment și mod de a recepta această operă și nici vorbă că unul deloc simplu. Dificultatea de a-i intui mecanismul nu ne poate împiedica să ne integrăm lui și să-l experimentăm la fiecare lectură. Secretul ține, poate, de acea miraculoasă însușire a scriitorului de a numi lucrurile. În narațiunea lui Creangă, chiar în locurile mai aparent neutre și poate tocmai în acestea, acolo unde efuziunea sentimentală și stilul aparent lipsesc, oamenii, întîmplările, cele mai mici amănunte au o deosebită pregnanță, sînt vii în arome și culoare și, mai ales, în acel palpit al vieții pe care îl exteriorizează.

Scanned with OKEN Scanner

Astfel că, revenind la firul principal al comentariului nostru, universul *Amintirilor*, alcătuit din acea fermecătoare îngemănare între fabulos și istoric, între evocare și prezență concretă, atmosferă arhaică și orizont nou, trăiește fascinant, cu sclipirea curată a lucrurilor dintr-o dimineață senină de iarnă. Iar asocierile făcute în critica de specialitate cu Rabelais, ori tema primitivismului artei lui Creangă au atingere tocmai cu acest patos al contactului cu lumea, cu această punere în libertate a simțurilor, exultanță a instinctelor. Criticii au vorbit despre jocul simplu de tendințe elementare, ce stă la baza operei lui principale. „În frumusețea cea mai înaltă, pe care o propune această operă — spunea Vladimir Streinu în *Clasicii noștri* — se descifrează [...] schimbul alternant de instincte, fără de care s-ar destrăma: joc care nu se complică și nu se acopere cu prisosuri nefolositoare strictei trebuințe de a trăi". Continuînd analiza, pe acest făgaș, în domeniul manifestărilor particulare ale erotismului în opera lui Creangă, se face, poate, un pas prea mult atunci cînd personajul principal al *Amintirilor* devine pretext de analiză caracterologică. Cu toată finețea analizei, care vede în Nică un țăran cu onestitate, iar nu „adîncime pasională, pentru care trebuie și complicație intelectuală", e mai potrivit să vedem în el nu un personaj literar de proză realist-socială, ci personificarea copilăriei într-un spațiu estetic animat atît de forțele vitale cele mai simple, mai elementare, mai esențializate, cît și de ingenuitatea totală, perfecta prospețime a contactului dintre eul cunoscător și realitatea înconjurătoare. În acest fundal de considerații teoretice am putea găsi explicația plauzibilă, chiar dacă nu deplin mulțumitoare, a modului fascinant în care se prezintă cititorului, în *Amintiri*, elementele lumii reale: oameni, locuri, întîmplări și chiar obiecte. Iar dacă, în acest angrenaj, cuvîntul are un anumit rol specific, acesta nu poate fi altul decît modul dicțiunii. Analiza lexicului din *Amintiri* nu poate concura la interpretarea estetică a operei, dacă se servește de criteriile geogra-

Scanned with OKEN Scanner

fiei lingvistice; deci nu insolitul regional reprezintă formula limbajului tip Creangă, oricît de fructuoase s-ar putea dovedi statisticile în acest domeniu. Cercetătorul care va reuși să emită considerații asupra modului cum scriitorul rostește cuvîntul, cum îl implantează în materia, palpabilă și senzitivă ca un organism viu, a frazei, care va putea să numească explozia de senzații și ecouri a fiecărei emisiuni verbale va fi cu un pas mai aproape de esența originalității lui.

O altă față a darului de povestitor al lui Creangă ține neîndoios de ceea ce îndeobște se numește compoziție. În *Amintiri*, una de proveniență sufletească. Ne gîndim la faptul că se poate constata cu cea mai mare ușurință că ordinea celor patru părți ale acestei opere nu este una strict cronologică; dar nu mai puțin, una total liberă. Prima parte începe narațiunea cu cea dintîi experiență școlară și povestește numai întîmplări legate, într-un fel sau altul, de școală. Alături de aspectele similare din părțile a treia și a patra, semn că, în rosturile de inspirație ale *Amintirilor*, școala joacă un rol deloc secundar sau întîmplător. Partea a doua reprezintă, cronologic vorbind, o întoarcere la vîrsta antescolară și este, în general, centrată pe ideea familiei și se nutrește din întîmplările celei dintîi copilării. Din punct de vedere cronologic, deci, o anumită degajare dar și dependența de o coordonată temporală nu foarte riguroasă, care face să înainteze povestirea, mai ales în ultimile două părți, pe un traseu din ce în ce mai precizat în timp. Libertatea narațiunii față de dimensiunea cronologică provine la Creangă din jocul forțelor sufletești cumulate în ampla mișcare de evocare, iar pe măsură ce povestirea se depărtează de axa timpului, ea se apropie, intră în sfera de atracție a mecanismului asociativ. Schematic, ne putem reprezenta, deci, într-o parte timpul, în alta gestul de a asocia; narațiunea lui Creangă este apropierea, pe rînd, de una din aceste coordonate, dar și sentimentul descătușării de fiecare din ele și

toate la un loc într-un sistem complicat, după principiul mozaicului.

Aspectul poliedric sau caleidoscopic al *Amintirilor* se mai complică încă o dată prin modul cu totul particular în care sînt introduse în text elementele lor componente, ceea ce am putea numi motivele lor. S-a reţinut, de nenumărate ori pînă acum, mai ales în analizele cu adresă didactică, împrejurarea că fiecare din cele patru părţi ale acestei opere începe printr-o largă mişcare evocatoare. Ceea ce s-a observat mai puţin a fost că măsurile de preludiu ale *Amintirilor* cunosc cu obligativitate o elevaţie de ton pe care restul operei nu o mai respectă, ba dimpotrivă. Căci, în treacăt fie spus, dacă această operă nu are decît incidentale notaţii critice, iar nicidecum un program de critică socială, atunci ea este cu atît mai puţin didactică, educativă în accepţia restrînsă a termenului, dovadă, calitatea atît de îndepărtată de exemplar a personajului central şi a isprăvilor sale, sau curentul licenţios de subtext din începutul părţilor ultime. Cu toate acestea, niciodată primele cadenţări de frază nu sînt subminate de o asemenea corupere, păstrîndu-şi ţinuta exemplară. Elementul negativ apare relativ tîrziu. Astfel încît dacă, din motive de utilitate pentru analiză, potrivit criteriilor valorice interne ale operei de faţă, altele decît cele ale moralei curente, vom numi componentele ei de sens ascendent, pozitiv, motive, iar pe celelalte, încărcate cu sarcină negativă, contramotive, vom putea face următoarele constatări, într-o perspectivă statistică, sistematică: hotărît, fiecare parte din cele patru ale *Amintirilor* începe cu motivul, care este în principal evocarea lirică, pe alocuri sentimentală chiar, a copilăriei şi a mediului ei contramotivul intervine tîrziu, după consumarea acelui adevărat respiro evocator, intră în scenă prin persoana povestitorului, amănunt nelipsit cu totul de rosturi, chiar dacă ele sînt, deocamdată cel puţin nouă, insuficient clarificate. În orice caz, ceea ce se poate reţine este că acest procedeu dictează împrejurarea aparte după care siste-

Scanned with OKEN Scanner

mul de valori al *Amintirilor* își confundă polul său negativ cu persoana lui Nică. Or mai fi ele prezențe caricate, chiar grotești, precum cei doi hojmalăi care îl fugăresc pe cel scăpat de procitanie, Oșlobanul cel mîncăcios ori Trăsnea, cel încercat de fiorii gramaticii, dar o mai sistematică și mai întinsă denigrare, cu vorba și prin exemplul faptei, cum este cea aplicată de autor ipostazei sale copilărești nu se mai cunoaște. Este, în *Amintiri,* un mod al lui Creangă de a se umili, de a se autopersifla, cu fățărnicie sau sincer, care le așază, în ordinea literaturii noastre de confesiune, dominată de mai mult sau mai puțin secrete orgolii, într-o postură cu totul singulară, prin experiența sufletească și de expresie presupusă. Reluînd enumerarea pe care am întrerupt-o: după ce fluxul narativ își găsește fluența, ritmul, o vreme, tehnica de bază este aceea a alternării motivului cu contramotivul; în aceste pasaje, povestirea merge prin jocul contrastului, pe alternanța de alb-negru; o altă fază, mai înaintată, este aceea în care, în corpul unei singure unități narative, episod, personaj, se asociază atît motivul cît și contramotivul. Complicată prin subterfugii de limbaj savant dozat în ironie internă sau prin dispunerea determinativelor, pronunțarea valorică scontează pe jocul dintre aparență și esență. Astfel, spre a exemplifica un procedeu ce trăiește mai ales prin el și își pierde din calități la analiză, preacunoscutul Sfîntul Nicolai, făcătorul de vînătăi, nu este altceva decît, alintat, „un drăguț de biciușor de nuiele, împletit frumos", după cum, într-o exersare a acestui instrument, părintele Ioan „începe [...] a ne mîngîia cu sfîntul ierarh Nicolai pentru durerile cuvioaselor muște și ale cuvioșilor bondari, care din pricina noastră au pătimit". În fond, ironia atît de mult pomenită a lui Creangă nu este altceva decît un mod particular de asociere a motivului cu contramotivul, nu singurul, bineînțeles. Iar dintre toate manifestările acestei modalități, poate cea mai semnificativă și concisă rămîne caracterizarea holerei: „cinstita holeră de la 48". În fine, ar mai fi de notat că, spre sfîrșitul fie-

Scanned with OKEN Scanner

cărei părți, povestirea își pierde treptat schema valorică internă și ultima mișcare narativă prezintă faptul nud, lipsit de interpretare, izbăvit de atitudinea subiectivă care îi dădea valoarea de motiv sau contramotiv. Iată finalul părții a III-a, lipsit de adjective, culoare și mireasmă, dar foarte decis în liniile pe care le trasează pentru povestire:

— „La Socola! strigă dascălii cei mai tineri.

— Duceți-vă pe pustiu, dacă vă place, duce-v-ați învîrtindu-vă ca ciocîrlia! strigă cei bătrîni.

Și așa, aproape de Paști, ne-am răzlețit unii de alții, și la Socola a rămas să meargă cine vrea în toamna viitoare, anul 1855".

Cel din urmă aspect al artei narative și deopotrivă al originalității lui Creangă, pe care vrem să-l semnalăm, este unul cu totul aparte. Există, în întreg destinul acestui scriitor ca și în fiecare întorsătură de frază a lui, un ce necunoscut și pe care critica nu credem că poate ambiționa vreodată să-l separe. Creangă are un secret, dar nu pentru că exegeții lui nu ar fi suficient de abili sau pregătiți, sau stăruitori; există, în literatura lui, ceva rezistent la analiză și trebuie să-l înțelegem și să-l acceptăm ca atare. Este un factor negativ, bineînțeles, din moment ce nu putem aspira să-l cunoaștem vreodată, dar un factor negativ cu acțiune pozitivă, concurînd deci în realizarea valorii specifice a literaturii respective, îndeplinind un anumit rost. Oricît efort și stăruință am cheltui, povestitorul rămîne nenumit, ascuns de un văl subțire, care ne împăinjenează vederea. S-a pronunțat cuvîntul inefabil. Este, poate, cel mai potrivit, cu condiția ca el să ne fie mereu în minte, să avem conștiința neacoperirii totale dintre analiză și impresie, să ne fie clar că acest rest niciodată onorat contribuie, cu eficiența lui specifică, la formula originalității lui Creangă; mai mult, alături de altele, generos puse în evidență de critica lui G. Călinescu și Vladimir Streinu, el reprezintă unul din punctele de legătură dintre literatura lui și marele mister, veșnicele semne de întrebare ale omului, un nou

mod prin care aceasta se integrează în universalitate. Iar din întreg scrisul lui Creangă, *Amintirile* sînt cele mai impregnate de acest necunoscut, ca unele ce sînt mai aproape de pulsul autorului lor. Este o iluzie să credem că le cunoaştem, pentru că le-am citit. De fapt, nu le-am citit; ele se citesc mereu, la fiecare lectură, iar de cunoscut, în toată savoarea lor întortocheată, nu le vom cunoaşte poate niciodată. Fapt menit să le înnobileze valoarea cu o lumină cu atît mai fascinantă cu cît nu ştim de unde provine şi ce este.

Scanned with OKEN Scanner

MAIORESCU ȘI POEZIA

Hotărît lucru, cuvîntul scris de Maiorescu, dealtfel, ca și întreaga lui personalitate, ca și prestația și locul său în cultura românească, s-a bucurat de cele mai contradictorii interpretări. Nu fără intenție utilizăm acest termen, s-a bucurat, admis fiind că pluralitatea sensurilor este un indiciu de calitate: pe lîngă aceasta, ne gîndim și la destinul individual al omului și al operei care au înfruntat de bunăvoie adversitatea, n-au ocolit confruntarea deschisă, *s-au bucurat* atît de prilejul contactului direct cu adversarul cît și de menirea particulară însușită cu atîta grabă și claritate de conștiință, de a lupta pentru impunerea adevărului.

În respectivul context, este aproape de prisos a mai reaminti că fiecare prospecțiune substanțială în universul intern al gîndirii maioresciene coincide cu un adevărat nou act revelator, că pentru acest univers America se descoperă de mai multe ori, de fiecare dată cînd generosul țărm primește apropierea unor noi pînze și flamuri. Am putea chiar inversa termenii generalizării, spunînd că împrejurarea de a propune o nouă lectură din Maiorescu reprezintă condiția și semnul de valoare al interpretării. Ctitorul spiritului nostru critic și al literaturii noastre clasice nu poate fi comentat în limite și termeni tradiționali; îl înțelegi și îl pătrunzi pe Maiorescu numai cînd poți să-l decoperi, să-l înnoiești.

Acesta este și destinul definiției maioresciene a poeziei, neglijată total de unii comentatori, subestimată de alții, răstălmăcită, în fine, de o a treia categorie, dar în

Scanned with OKEN Scanner

așa fel sub semnul destinului justițiar al moștenirii criticului încît, astăzi, e clar că fiecare sentință se răsfrînge asupra celui ce o pronunțase, consemnînd miopia, îngustimea opticii sau, din contră, profunzimea, perspectiva curajoasă. Spune un critic că Maiorescu este slab estetician? Nu se poate mai bună dovadă pentru propria-i infirmitate de gust și spirit speculativ. Tratează altul de școlărească poetica lui? Semn sigur că propria înțelegere asupra poeziei este limitată.

Atît de comentata carte pe care N. Manolescu a închinat-o mentorului Junimii, nu face excepție de la această regulă. Am putea propune chiar soluționarea controversatei probleme a valorii ei prin referire la calitatea comentariului dedicat poeticii maioresciene. Nu ne-ar fi teamă de rezultatul exercițiului și, dacă îl refuzăm, o facem numai pentru că înțelegem valoarea unei cărți ca pe o problemă ce se soluționează după o dialectică ordonată în timp și spațiu și mai puțin după verdicte grăbite. În orice caz, tema însemnărilor de față, *Maiorescu și Poezia,* își poate afla, în analiza lui N. Manolescu, materie substanțială.

De o solidă argumentație, cercetarea izvoarelor poeticii maioresciene lasă un singur regret: acela de a nu fi pus la contribuție, mai precis de a nu fi recunoscut meritele pe care și le-a cîștigat în această privință Mircea Florian, cu studiul său din 1937. În schimb, întreaga discuție asupra condiției ideale a poeziei și mai ales a înțelesului acestui concept maiorescian suferă de lipsa de decizie a unui gest tranșat. Este foarte adevărat că Maiorescu „spune" [...] „Idee" fără să-i atribuie numaidecît o valoare logică îngustă, după cum spune „simțămînt", fără să-i atribuie o valoare psihologică..." și că prin aceasta se pune sub semnul îndoielii obiecția privitoare la purismul îngust al criticului junimist în materie de teorie a poeziei. Analiza putea însă merge mai departe. Întreaga sferă a noțiunii de condiție ideală își dezvăluie înțelesurile și rostul, în primul rînd, în comparație cu noțiunea antinomică, aceea a condiției materiale. Așa

după cum concepţia despre artă a lui Maiorescu se bazează pe dualitatea antinomică artă-ştiinţă, care transpune, de fapt, nu numai propria alcătuire internă a criticului dar o adevărată concepţie asupra condiţiei umane, o etică şi un program, poetica maioresciană se bazează pe o concepţie dualã a celor două condiţiuni ale poeziei. Este adevărat că aceşti termeni cu care criticul operează, şi mai ales condiţia ideală, nu au un conţinut strict filozofic, dar ei sînt delimitaţi din punct de vedere filozofic, ceea ce este cu totul altceva. Condiţiune, în accepţia maioresciană, înseamnă calitate, însuşire, condiţiunea ideală este tot ce ţine de latura de idealitate a poeziei, suma însuşirilor sale abstracte, după cum condiţiunea materială face trimiterea în sens invers, spre polul materialităţii, indicînd orice posibilă raportare la concret. Idealitatea şi materialitatea sînt relative şi se definesc astfel numai prin reciprocă raportare, dovada cea mai bună fiind definiţia maioresciană a condiţiei materiale, atît de puţin materială, de fapt: imaginile pe care poezia le trezeşte în conştiinţa cititorului. În acest context, este clar că oricine are resentiment împotriva sferei idealului este îndreptăţit să suspecteze termenul maiorescian de lipsă de consecvenţă absolută. Ceea ce este şi cazul, definiţia maioresciană a condiţiei ideale eşuînd, pînă la urmă, într-o adevărată teorie psihologică a afectelor. Cît preţ punea criticul pe sfera sentimentelor şi la ce optică pozitivistă aspira el, ne-o dovedesc *Însemnările zilnice*, unde se pomeneşte de un proiect de psihologie ştiinţifică abandonat din prea mult scrupul pozitivist.

În orice caz, în înţelegerea şi receptarea acestei teorii a dublei determinări a poeziei, am aspira spre mai multă rigoare, spre o mai precisă delimitare. Va să zică, Maiorescu defineşte poezia prin asocierea dintre însuşirile sale ce polarizează, pe de o parte, spre idealitate, spre abstract, pe de alta, spre materialitate, spre concret. Numai că îndrumarea dintîi ne poartă, în final, pe tărîmul ferm al unei interpretări de nuanţă pozitivistă

a sentimentelor, cîtă vreme, cea de a doua ne ridică în zona liberă de prea sigure repere a funcției imaginativ-plastice a limbajului. O perspectivă încrucișată deci, în care cele două tentații divergente nu numai că se condiționează reciproc, echilibrîndu-se într-un sistem armonic unitar, dar încă se autocentrează, tocind mult din ascuțișul aspirațiilor exclusive. Nu se putea, cred, o mai fericită încadrare, decît acest complex de linii de forță savant echilibrate, pentru definiția formulei poetice maioresciene, aceea a liricii clasice încălzită de sentiment, ori a elanurilor pasionale romantice domolite de rigorile plasticizării. Căci Maiorescu a definit poezia secolului său, mai mult, o anumită formulă poetică a secolului. Astfel încît, pe această linie, teoria lui este perfectă, asemeni artei pe care o visa; obiecții nu pot exista, poate exista conștiința limitării formulei și pot exista alte formule poetice, mai mult sau mai puțin diferite.

Dacă ar fi numai atît și încă poetica maioresciană ar fi meritorie. Valoarea și semnificația ei s-ar putea desprinde numai prin considerarea întregii direcții din lirica românească pe care a deschis-o și tutelat-o mai mult sau mai puțin apropiat. Nu e nevoie să ne gîndim neapărat la o antologie a liricii române, în formula ce echilibrează sentimentul cu descripția, temperîndu-le reciproc. În bogatele depozite ale moștenirii maioresciene, încă nerecunoscute, se află, de asemenea, și am spune noi, în primul rînd, atît direcția lirică a poeziei române cît și impresionanta ei vocație plastică, luate în exprimările lor autonome, echilibrarea avînd a se face în spațiul mai larg al sufletului poetic românesc, însetat de armonie și dominat de simțul măsurii.

Dar poetica maioresciană are și resurse proprii specifice, pentru a depăși cadrul limitat al formulei. Această teorie a poeziei definește, cum spuneam, formula poetică a secolului, dar e alcătuită pe trei dimensiuni, în relief, asemeni acelor desene înșelătoare ale căror figuri geometrice se înmulțesc de îndată ce ochiul percepe perspectiva adîncimii. Definind poezia, Maiorescu defi-

Scanned with OKEN Scanner

neşte şi Poezia, iar cea dintîi dovadă o avem în îndemnul pe care comentatorii lui l-au simţit de a compara propria lor poetică cu poetica maioresciană. Dacă aceştia ar fi simţit că este vorba doar de formulă, ar fi rămas pe terenul strict al comparaţiilor. Dar în teoria poeziei dată de Maiorescu îşi găseşte loc, chiar dacă parţial, poetica simbolistă, bazată pe sugestie şi muzicalitate, a lui E. Lovinescu. N. Manolescu a intuit foarte bine: teoria artei are, la Maiorescu, un suflu liric intern. Maiorescu laudă arta în pagini inspirate, dar obiectul laudei sale este cu precădere esenţa poetică a fiecărei arte, respiraţia lor lirică. Dealtfel, multe exemple pe care şi le ia în *Cercetare critică*... aparţin unor texte dramatice, dar, prin aceasta, criticul nu depăşea nicidecum limitele discuţiei, obiectul său fiind nucleul de lirism al artelor şi, în primul rînd, al celor literare, Poezia, într-un sens foarte general. Iată dar ce perspectivă de adîncime oferă teoria maioresciană. Să notăm că ea se adaugă acelei prime definiţii a ipostazei clasic-romantice a poeziei, ea însăşi purtătoare de sensuri largi. Dar nu numai atît. În momentul cînd defineşte condiţia materială a poeziei, Maiorescu face uz de o adevărată teorie filozofică a limbajului, mai bine zis de elementele vizibile ale acestei teorii. Fără referire la preocupările de lingvistică teoretică ale criticului, mărturisite în *Însemnările zilnice*, întreg textul din *Cercetarea critică*... nu apare altfel decît o invitaţie adresată poeţilor de a-şi plasticiza limbajul, de a-i spori ponderea concretă. În această strîmtă accepţiune, recomandările criticului junimist ar merita, poate, ironia lui G. Călinescu. Dublate de suportul teoriei filozofice a limbajului, ele cîştigă, deîndată, altă pondere. Reamintim că teoria maioresciană se întemeiază pe raportul dintre eu şi realitate, că este o teorie a cunoaşterii. Simplificînd mult, limbajul este un auxiliar, dacă nu chiar o treaptă intermediară a filozofiei. Aspectul tulburător constă în locul pe care Maiorescu îl rezervă poeziei în acest context: asemeni limbajului, poezia este şi ea un intermediar, deci participă, cu funcţie

automată și specifică, la concertul însușirii realității, a obiectului. Echivalată funcțional cu limba și filozofia, poezia este deci o modalitate prin care omul acționează spre cunoaștere, o încercare a acestuia de a recrea obiectul, lumea. Dar să notăm: în ordinea ce duce de la concret la abstract, o primă încercare, o primă treaptă anterioară limbajului și pentru care formațiile specifice ale acestuia din urmă, bazate pe logică, reprezintă material impur.

Poezia-cunoaștere, Poezia-creatoare de lumi autonome, Poezia-anterioară nu numai gîndirii logice dar și limbajului articulat, care, pentru ea este, notează Maiorescu, simplu mijloc de comunicare, iată adevăratele adîncimi ale poeticii maioresciene. Să mai notăm oare modul cum aceste perspective teoretice se întîlnesc cu spațiul ideatic al concepției actuale despre poezie? Sînt puncte de întîlnire încărcate de ecouri, pe care o cercetare specială ar merita să le prospecteze.

Scanned with OKEN Scanner

GLOSE LA OPERA LUI EMIL ISAC

Pentru a surprinde și fixa cea dintîi formă de manifestare a poeticii lui Emil Isac nu este neapărat nevoie, decît doar pentru satisfacerea unui extrem scrupul documentar, de a ne întoarce direct la sursele debutului său în publicațiile vremii. Volumele pe care el însuși le-a alcătuit sau pe care le-au alcătuit alții cuprind și ilustrează suficient această formă embrionară. Sînt numeroasele *Cîntece*, atît de ilustrative pentru epoca și procesul formativ al poeziei lui Emil Isac. Este foarte adevărat că, după cum se formulase în epocă, dar cu evidentă adresă polemică și minimalizatoare, prima etapă a acestei poezii acuză pronunțat influențe străine, însă, în același timp, trebuie precizat că aceste influențe sînt departe de a proveni dintr-o singură direcție, adică din aceea a așa numitului decadentism francez. *Cîntecele* și, odată cu ele, începuturile liricii lui Isac sînt structurate polifonic prin ecourile literare conținute: la polul opus al simbolismului și postsimbolismului francez se află lirica germană postheiniană, de a cărei dulceață sentimentală și morbidă versul lui Isac este puternic contaminat. Influența respectivă putea să vină direct, prin mediul cultural în care poetul se formase, mediu saturat de cultură germană, dar și indirect, prin intermediul liricii maghiare din perioada de formare a lui Ady, de acesta poetul român fiind iarăși foarte apropiat. Nici vorbă, însă, de a contesta influența franceză: probă rămîne, între altele, decizia scriitorului de a-și urma studiile în capitala Franței și orientarea de la sine, cel pu-

Scanned with OKEN Scanner

ţin într-o anumită etapă, spre cultura franceză, lucru mai puţin obişnuit pentru formula tipică a intelectualităţii transilvane. Şi în acest domeniu, însă, începuse să acţioneze ceea ce s-a numit ulterior conflictul între generaţii şi avem, deci, prilejul să vedem un fiu al unui memorandist de formaţie juridică, istorică şi clasică, exclusivă şi rigidă, nu numai visînd la deschiderea de orizont spiritual pe care Franţa o presupunea şi asigura, dar lăsîndu-se cu abandon şi voluptate pradă atmosferei pitoreşti a Parisului şi scepticismului său amar, atît de învecinat cu blazarea şi cinismul. Poezia din această etapă a lui Emil Isac şi, în primul rînd, *Cîntecele* poartă destul de marcată influenţa liricii simboliste şi postsimboliste franceze, în descendenţă verlainiană, după cum aduce ecouri din reminiscenţele lui E. A. Poe în cultura franceză. După cum vedem, spaţiul formativ al acestei poezii este deschis larg spre direcţii destul de diverse. Nu trebuie să uităm însă nici mişcarea ei internă, conţinînd prefaceri proprii lirismului românesc; este limpede că aici se asimilează direct, dar şi indirect, ecouri eminesciene şi acestea, bine se ştie, mai mult decît o adevărată influenţă erau, în acel moment, de valoarea unei difuziuni a sentimentului epigonic, o primă lectură, parţială şi superficială a marelui poet ce a rodit în moda sentimentalismului diluat pînă la lacrimi sau a revoluţionarismului romantic. Fiecare din aceste faţete încearcă în poezia lui Isac să-şi adauge noi lumini, deşi rămîne evident că sursa originală este dublată, cel puţin pentru momentul de început, fie de reflexe directe din poezia eminesciană, fie de cele transmise prin intermediul poeziei de la *Contemporanul*.

Un proces similar se petrecuse în poezia lui Octavian Goga: *Cîntecele* acestuia, mai puţine dar mai precis structurate melodic, în plus de o evidentă descendenţă folclorică şi de culoare naţională, vorbesc despre preferinţa epocii pentru o astfel de lirică prin care se încerca să se exprime ceva din depozitul de inefabil al atmosferei sale.

Scanned with OKEN Scanner

Trei par a fi elementele de structură mai importante ale unei astfel de poezii: un nivel fundamental de motive de largă circulaţie în epocă, un sentiment dominant mai puţin nuanţat decît contrastant, din depozitul bogat al cîntecului de lume, al romanţei, şi o muzicalitate specifică pînă la confundare cu acest sentiment. Implantarea motivului în melodie cît şi modelarea acestuia prin efectul muzicalităţii şi al sentimentului dominant rămîn legile de bază ale *Cîntecelor*. Ca şi linia melodică, redusă la cîteva tipare, motivele înseşi nu sînt multe, dar cu atît mai semnificative pentru aria de înţeles a liricii: moarte, sînge, păcat, noapte, pat moale, sicriu, a nopţii porţi, soare, vin, dor, amor, zori albastre, cîntare şi dragoste, cîntec şi floare, sînuri coapte, păcate negre, albe perne, lacrăme eterne, lumină, ceaţă, umbra, taina, întunerecul, soarele, o fată, a fericirii lume, noaptea, cînt şi-mbrăţoşare, moarte, bătrîneţă mare, plăcerea, iubirea, înstreinaţi, plîngînd . . .

Contemporan cu aceste *Cîntece* şi, în mod sigur, pornind de la ele ca de la o sursă, se difuzează în poezia lui Isac un sentiment amar, legănat între scepticism şi cinism, un spleen modern aşezînd pete negre pe harta unei sensibilităţi altfel proaspete şi vii; un scepticism negru în *Beai:*

> Şi tot zadarnic beai.
> Acelaşi suflet îţi geme . . .
> Tu, picur în vreme,
> Zadarnic veşnicia vreai s-o beai . . .

Chemarea neantului în *Aştept, Curată noapte, În sîngele-mi dorm ,Vine, vine, Ceaţa, ceaţa . . . , Mors magna.* Ca şi în *Cîntece,* ecouri tîrzii ale amurgului simbolismului coincid cu prefigurări sau chiar directe influenţe expresioniste, vizibile mai ales în tehnică: ponderea motivului se mută de pe factorul înţeles (simbolism) pe

factorul înţeles plus expresie plastică (expresionism), după cum se poate surprinde în exemplele de mai jos:

Nava vieţii, nava vieţii
Mi s-a frînt,
Am avut catarg prea tînăr,
A fost mare vînt —
Nu-mi zîmbeşte de departe
Nici un far,
Vînturile tot mai aspre-mi par.
. . . . . .

Cîntarea primăverii mele
S-a strîns în bulgări de ţărînă,
M-a prins a morţii albă mînă.
. . . . . .

Cînd toată lumea doarme în pace-nvăluită,
Eu stau privind la poarta de nopţi îmbătrînită.
Şi tot privesc cum vine albastra dimineaţă,
Înaurînd cu soare a-ntunecimii viaţă.

Reluate în perioada de maturitate a poeziei lui Isac, *Cîntecele* ne apar, pentru a doua oară, cu muzicalitatea şlefuită pînă la perfecţiune şi, prin aceasta, încărcate de tot cîştigul de sensuri pe care şi-l adăugase, între timp, întreaga lui lirică. Poate cel mai sugestiv exemplu rămîne următorul:

Pe lîngă apa care trece,
Cu tine astăzi cine trece,
Cu cine treci în noaptea rece?
Cui îi şopteşti viaţa bună,
Al cui nume îl spui sub lună,
Şi lacrimi cine îţi adună?
Pe sînul cui plîngi tu iubirea?
Cu cine lauzi înflorirea?
Cu cine blestemi veştejirea?
Cu cine numeri tu arginţii?

Scanned with OKEN Scanner

Cu-ai cui dinţi îţi tremură dinţii
Cînd ţi se stinge glasul minţii?
Oricine te-a răpit din mine,
De te-ar fi cumpărat oricine,
El mă va regăsi în tine.

În ordinea istoriei interne a poeziei lui Emil Isac, un impuls aproape tot atît de legat de începuturi ca şi amintitele *Cîntece* îl reprezintă poezia socială. Am numit izvoarele acestei poezii cînd am semnalat dubla modalitate a influenţei eminesciene. Dealtfel, cea dintîi poezie socială mai importantă, *Boierul român*, nu este altceva decît *Junii corupţi*, adusă la o modalitate modernă, mai descusută de patosul indignării eminesciene:

Paris e leagănul tău sfînt,
Trăieşti între braţe de cocotă.
Şi ele te-nvaţă la cînt.
Păpuşa altora în viaţă,
Îţi scurgi zilele-n chef şi boli discrete.

În perioada de început, poezia socială rămîne ca un filon puternic individualizat; procedeul preferat este acel contrast, romantic la origine, pe care poeţii *Contemporanului* l-au preluat de la Eminescu şi l-au multiplicat în cunoscutul şi tipicul clişeu cu două nivele: pe de o parte, tabloul de huzur al clasei dominante, pe de alta, cel de mizerie al dezmoşteniţilor. Versul poetului se salvează de la degradarea totală în producţie de serie printr-un acut sentiment al veacului. Astfel încît, dacă *Plugarul*, *Sirena fabricii*, *În zori*, *Muncitoare*, *De la sapă vin*, sînt construite prin procedeul contrastului, ax de concepţie al poeziei sociale a lui Emil Isac, în *Viitorul*, *Sinistru clopotele*, *Humanitad*, *Azi*, răzbat formulări ce ne amintesc de faptul că poetul era contemporan cu Bacovia; ca la autorul *Plumbului*, presimţirea înfiorată a viitorului ridicat peste ruinele unei lumi ce se scufundă: „Vine un nou soare . . . / Vine o dimineaţă mare . . . [. . .]

Scanned with OKEN Scanner

Oamenii și doinele moarte / Apun în noaptea frîntă". Pe aceeași linie, o perspectivă de generalitate a omului, un umanism repus în statut de imagine concretă individualizată:

Veneau tăcuți din depărtare,
Bărbați bolnavi de-o sete mare . . .
. . . . . .
Și căutînd cărarea sfîntă,
Au tresărit în noaptea frîntă . . .

Nu este lipsit de importanță să reținem că poezia de încheiere a primului volum de versuri al lui Emil Isac, unul din programele și, în același timp, bilanțurile sale poetice, *Ego homo . . .*, pe linia aceleiași concepții umaniste, face corp comun din acțiunea poetică și cea socială:

V-am spus o doină nouă, jurați de vreți pe ea,
V-am arătat că lumea n-ar fi să fie rea.
Din sulfetul meu stors-am dureri ce n-ați simțit.
Cu doina cea mai nouă, eu, omul, am venit . . .

Dealtfel, după acest prim moment de început, tematica socială se topește în masa compactă, polifonică, a versului lui Emil Isac, adus în alte ipostaze muzicale și de concepție; mai are prilejul să revină o dată, spre sfîrșitul creației sale, fie ca o reminiscență din tinerețe *(Cerșetori, Sirena fabricii)*, fie în poezia socială și agitatorică de după Eliberare.

Chiar și sumar, tabloul de teme și structuri sugerat mai sus indică atît amploarea și caracteristicile de bază ale procesului formativ al poeziei lui Emil Isac cît și datele principale ale compoziției ei interne. Căci niciodată în viitor versul acestui poet nu va abdica de la imperativul dominantei sale lirice, așa cum *Cîntecele* au fixat-o; toate adaosurile tematice, toate cîștigurile în tehnică nu vor reuși să scoată poezia de pe făgașul pronunțatului gest inițial de autoexprimare: socială sau meditativă,

Scanned with OKEN Scanner

încărcată de pastă concretă ori debordînd de materie subiectivă, ea se va păstra, în ceea ce are mai esențial, în valoarea unui gest de filtrare a tuturor acestor componente prime prin filtrul subiectiv al predispoziției pentru cîntec.

Astfel încît, în urmărirea istoriei interne a acestei opere poetice, am prefera să începem cu pasul imediat următor al eroticii, ca un domeniu evident mai apropiat de vîrsta și modalitatea primară a *Cîntecelor.* Punctul de pornire al poeziei erotice a lui Emil Isac, de evidentă apropiere macedonskiană, nu contrazice cu nimic ipoteza construită pînă acum; din contră, ținuta pe undeva eclectică a poeziei lui Macedonski, formată din date inițiale nu mult departe de cele pe care le-am propus pentru Isac, ne vine în sprijin. Trăiește aici și sentimentul dus pînă la pasiune violentă, și accentul pe manifestările fizice ale pasiunii, și ampla contaminare prin social a eroticii ori perspectiva crud realistă din *Noaptea de februarie.* Vom semnala deci, în ordinea noastră de idei, versuri ca acestea:

Nu te mustru, nu te bat,
Soața mea păgînă . . .
Ochiul tău nu l-am uitat,
Nici alba ta mînă.

Sînul tău, ce a bătut
L-al meu piept odată . . .
Astăzi iar m-a renăscut,
Să-ți cer trupul, fată.
. . . . . .
Sîngele îmi arde trupul,
Pieptu-mi: floare irosită . . .
Vino dragă, vino-n brațe-mi,
Vino, să te mușc cu dinții,
Dragostea mea veștejită!

Aceluiași spațiu tematic și de modalități îi aparțin apoi poezii precum *Prima* („Arată-ți sînul". — Tremura

feciorul. / Și learfa bătrînă rîdea. / „Arată-ți sînul". — Tot plîngea feciorul. / Și learfa tot rîdea.), *Eveningstar* (Te iubesc. / Cu blestem și rugăciune / Ți-aș tot spune / Te iubesc, te iubesc.) sau *Paris* (I-am dat aur și mărgele, briliante și rubine. / Ea trăia în bogăție. / Mă iubea numai pe mine. // Îmi spunea povești atîtea, cînd o-mbrățoșam cu jele. / Se mira de focu-mi tînăr și de lacrămile mele). Există, în poezia lui Emil Isac, un naturalism întîrziat sau, mai precis spus, o sensibilitate atentă pentru posibilele ecouri poetice ale unui astfel de naturalism. Chiar în contextul originar transilvan, poetul vine cu antene neobișnuit de receptive pentru spectacolul crud al vieții; sînt aici, desigur, urmări directe ale unui program social și umanitarist căruia poezia i se aservește precum și, în paralel și în strînsă dependență, vizibile manifestări de program literar verist. Poema *Viață de mahala*, cîteva motive colaterale ale acesteia, cele care reiau motivul morții unui copil sărac sau cele intitulate *Miklos, Iosif* se înscriu în direcția discutată de noi și, mai ales prima citată, explică pe deplin împrejurarea strînsei apropieri cu poetul Miron Radu Paraschivescu. Dar iată argumentul textului, emoționant de apropiat de scena morții lui Rică:

'Naintea caselor de larmă.
Doi oameni s-au aprins la ceartă
Femeile la poartă
Țipînd tot mîinile își sfarmă.

Deodată cuțitul strălucește,
Un om răcnește.

Și unul cade plin de sînge.
Într-un bordei lîngă perdele
Atîtea fete rele.

Și una plînge.

În vîrsta de maturitate a poeziei lui Emil Isac, marcată prin volumele de după cel dintîi război mondial, această predispoziţie, deocamdată embrionară şi încă prea aproape de litera programului verist, cunoaşte o afirmare spectaculoasă în cîteva poeme apte să fixeze, ele singure, locul şi rolul lui Emil Isac în istoria şi devenirea poeticii româneşti. De acum, poezia creşte în complexitate polifonică, versul este din ce în ce mai încărcat de culoare şi muzicalitate, motivele se cumulează în mers prin tehnica asociaţiei, a contrastului, a evocării etc. Un ideal nou de poetică aduce o tablă tematică total restructurată: poezia socială depăşeşte procedeul rudimentar al contrastului simplu, anexîndu-şi fructuos teritoriile lirismului, ale istoriei şi umanismului pentru a structura, în final, un sentiment, o stare aparte hrănită din patosul istoriei ca experienţă trăită. *Scrisoarea Mariannei* este, desigur, primul moment al acestei inspirate primeniri, arătînd modul superior în care a evoluat lirica modernă a lui Emil Isac, asociind acutul sentiment al veacului cu aceeaşi sporită capacitate de a poetiza înconjurătorul, cotidianul, şi cu o muzicalitate învăluitoare:

A fugit un veac 'nainte,
Anii mei cu dînsul fug.
Şi ca Huss sînt azi pe rug
Pus, pentru păcate sfinte . . .
Pe obraji mor trandafirii,
Vremea brazda ei o ară,
Nu se-ntoarce rostul firii,
Iarna nu e primăvară,
Zîmbetul dispare-n noapte,
Cum a dispărut odată
Cum a dispărut odată
. . . Citta cu merele-i coapte.

Următoarele trepte ale acestui evolutiv moment poetic sînt *Din versurile triste: Annie*, *Baladă ardeleană*, *Noapte fantastică* şi *Noapte de iunie*. Cea dintîi ritmează

savant un text aparent prozaic cu elemente violent colorate de decor expresionist: un scaun de argint, ochii albaştri ai contesei, masa de aur, ţiganii negri cu lăute roşii, strunele strălucind, parcul verde, crinii albi; acestui decor somptuos şi strălucitor îi urmează o partitură lirică evident mai modestă în mijloace: biserica de lemn, pîinea amară, brazda nu fuge după plug, doinele triste, dureri, nucul bătrîn, dar simplitatea procedeului nu mai acuză viziunea rudimentară, pentru că poetul are forţa să domine întregul tablou prin meditaţia şi lirismul care fac din el element de spectacol din acea panoramă a istoriei trăite ca experienţă de viaţă, pomenită mai sus. Apropiată, în parte, cel puţin ca decor, poema *Noapte de iunie* fructifică aceeaşi sensibilitate pentru concret a poetului, orchestrînd subtil o scenă de gen, uşor pătrunsă de atmosferă caracteristică şi de o subtilă, tristă ironie, într-un pretext liric şi meditativ mai larg, atingînd pe undeva simbolul:

Viaţă dulce, roşie şi caldă,
Dulce şi trecătoare,
Parfumată şi frumoasă.
Clipele trecătoare — fragi dulci,
Sărutări — fragi dulci.
Fragile îndemnau.

Şi luna îşi adormea strălucirea
Şi vîntul porni afară să trezească zorile,
Vuiau afară arborii,
Noaptea clocotea în mrejele infinitului.

Fragile . . .
Şi femeia mi-a strîns tare şi lung mîna.
Şi-a luat rămas bun de la noapte.
Şi de la mine.

Alternînd ironia cu teroarea reală, *Balada ardeleană* este o poemă complexă, cu vizibile aderenţe la poetica epocii noastre în care jocul spiritului şi al tehnicii are

atîta importanță, excelentă prin modalitatea de a implanta sentimentul istoriei în evenimentul concret ori sufletesc. Pe lîngă acestea, capodopera poeziei lui Emil Isac rămîne *Noaptea fantastică*, în cuprinsul căreia se concurează forța plastică de viziune expresionistă cu același sentiment al istoriei, desfășurat pe largi spații de timp și însușit ca cea mai subiectivă dintre trăiri, confundat cu sentimentul familiei, al stirpei, la poetul nostru atît de viu și atît de larg difuzat.

După despărțirea de lumea reală a timpului prezent, poetul pășește în *Salonul roșu*, unul din cele mai inspirate simboluri-metafore, în poetica noastră, ale timpului istoric:

Și am intrat pe ușa nopții
În roșul nost' salon,
Pereții roșii poate de sîngele
Vărsat de strămoșii strînși în icoane
În cadre de bronz.

Ceea ce urmează, versuri încercînd o atestare documentară a familiei Isac, poate figura cu cinste în orice antologie a istoriei transfigurate în poezie prin patos și culoare:

Aci-și jura popa Vladimir
Credința albei jupîne din Balom,
Cînd arse Hațegul și Dumbrăul
De flacăra voivodească.
Aci și-a băut vinul amar
Vornicul Isac, bătut de turci,
Și turcul, aci, i-a cerut femeia
Ca glonte să-i zboare în piept.
Aci își plimba în insomnie
Viața de noapte pristavul Isac,
Cititor de *Ars aurea* a lui Ptolomeu
Și al lui Ulrich von Hutten ortac,
Humanistul valah, surghiunit de Rakoczi
Ca să mături curtea domnească

Scanned with OKEN Scanner

Și tras apoi pe furci,
Ca o barză friptă.

Dar, primenită în acest fel la epoca maturității, poezia care conține *Noaptea fantastică* și pe cea de *iunie*, ori *Balada ardeleană*, nu mai rămîne, ea însăși, în limitele cunoscute; iar dacă pentru perioada de formare și a primei tinereți, *Cîntecele* reprezentau structura tipică, acum, sub nivelul celor patru poezii numite de noi, există un strat solid de poezie lirică și meditativă țintind la un ideal estetic mai înalt, prin complexitatea de sensuri și polifonia orchestrală pe care reușește să le stăpînească. Este adevărat că tot acum apare o temă nouă, aceea a paternității, dezvoltată în scurte poezii, adevărate bijuterii prin evidența, am spune plastică, a prospețimii sentimentului.

N-am întreprins o cercetare comparativă în spațiul general al poeziei românești dar, după cîte cunoaștem, poemele acestui ciclu, adică *De voi muri, Cîntec de toamnă, Copiilor, Cîntec, Bubi e bolnav, Versuri pentru copilul meu,* reprezintă una din cele mai inspirate interpretări a sentimentului respectiv. Dincolo de această temă, deseori rezolvată la modul ocazional dar prin aceasta cu nimic mai puțin emoționant, poezia lui Emil Isac aspiră la o formulă de stabilitate în rosturile căreia unele elemente de limpezire clasică sînt evidente. Sensul vieții, vîrsta și presimțirea morții sînt acum izvoarele principale ale acestei poezii; versul lui Isac le rostește într-o cantilenă aparent simplă, aparent absentă, aparent obosită, dar cu mari rafinamente de meșteșug în apogeu:

Și eu voi muri cum mor alții,
Și eu voi dormi nepăsător în mormînt.
Totul se va frînge ca un carpen frînt.

Floarea sufletului meu se va ofili
Și-n urmă-mi vor rămîne-aice toate:
Lupte trecute, visuri uitate.

Scanned with OKEN Scanner

Momentele de înseninare fac parte organică din acest dialog al sufletului cu sine însuși și cu lumea, rostindu-se în același ritm legănat, parcă detașat de toate:

Fragile acum sunt dulci
Și stelele acum sunt strălucitoare,
Acum este parfumul mai tare în floare
Și acum nu te lasă noaptea să te culci.

Pornește vîntul și trezește arborii din vis,
Și izvoarele se scaldă în raza de lună.
Și lumea îți pare mai bună.
Și se deschide poarta dragostei ce s-a închis.

Este un final de carieră poetică dictat de legile nescrise ale evoluției marilor talente care, aproape cu obligativitate, în prefacerile lor interne, sfîrșesc prin a aborda la țărmul senin și calm al unei arte dacă nu direct clasice, atunci măcar cu sugestii de clasicism. Încă o dovadă, pe lîngă cele oferite de textul nostru cititorului pînă acum, despre originalitatea poeziei lui Isac, în al cărei ritm și evoluție capricioasă, pîndită uneori de amenințarea facilității sau măcar a impresiei de facilitate, răsună totuși rezonanța internă a metalului nobil.

Dramoleta într-un act *Maica cea tînără* precum și proza poetică din volumul *Ardealule, Ardealule bătrîn* stau în atingere și descendență directă cu opera lirică. Prima din ele, cu toată prețuirea, din auzite, a marelui Caragiale, cu toate bunele intenții umanitariste, nu rezistă la o lectură actuală, fiind exclusiv construită din procedee teatrale de epocă. Poate că tînărul autor se gîndea la *Năpasta*, căci și încercarea lui vizează jocul pasiunilor general umane întruchipate în personaje de o oarecare localizare; materia dramatică este însă puțină, finalul previzibil și rezolvările convenționale. Cît privește proza din culegerea amintită, ea pare o prelungire a gestului poetic, un material excendentar disciplinei versului. Intenția era, desigur, în acel an 1916, admira-

Scanned with OKEN Scanner

bilă, numai că atît această bună intenţie cît şi generosul depozit de idei umanitariste se diluează sub acţiunea sentimentalismului excesiv şi a lipsei de control a stilului. Astfel încît reportajul asupra unei provincii greu bîntuite de război, după încercările anterioare ale mizeriei sociale şi asupririi sociale, cu bărbaţii tîrîţi pe fronturi străine şi aruncaţi în luptă pentru interese străine, devine prea deseori o simplă lamentaţie de circumstanţă. Şi cît de mare poate fi regretul nostru că, din această intenţie şi din acest titlu atît de evocator dacă nu inspirat, nu se poate salva astăzi mai nimic. Poate doar o frumoasă şi scurtă descriere a Clujului din epocă: „Şi strada era moartă — dormeau casele negre şi nu mai sunau roţile negre ale trăsurii şi mirosul verde al codrului întindea văl de taină pe oraşul adormit în farmecul primăverii. Felinarele ardeau ca suflete aprinse, cu răsuflări roşii — rătăcitor un cîine alb, cu perii zbîrliţi se strecura pe lîngă zidurile negre gonit de singurătate . . ."

În schimb, articolele de ziar adunate în volumul *Cartea unui om* oferă lecturii actuale o binemeritată revanşă. Nu numai în momentele cînd, luîndu-şi în serios rolul de reporter modern, autorul procedează la studiu social, istoric, psihologic sau economic, ci tocmai pe latura care în precedenta culegere se arătase cea mai deficitară: stilul. Căci stilul acestei noi jurnalistici ce înglobează, aşa cum spuneam, consideraţii de economie politică, de psihologie colectivă, sociale sau istorice, se ridică peste toate aceste componente ale conţinutului, am putea spune că le domină şi le marchează cu pecetea unei originalităţi la care contribuie o anumită dezinvoltură ironică, dozată abil cu unele rămăşiţe de sentimentalism, arta literară ca atare a textului, dar şi tot ce se poate fructifica stilistic, pentru ţinuta relatării deci, din ieşirile extraliterare ale reporterului. Ziaristica lui Emil Isac, eliberată oarecum de chingile unei datorii supreme care adesea o sufoca, făcînd-o să-şi piardă cumpătul stilistic, de data aceasta se simte în largul ei în postura de observator lucid şi pătrunzător. Ea se află, în momentul

literar respectiv, în pas cu eforturile prozei românești de a înregistra, deocamdată numeric, faptele de modernizare ale unor realități rurale sau urbane demult cunoscute. Astfel încît reporterul descinde, de exemplu, în lumea satului transilvan, atent în primă instanță la semnalele reînnoirii: „...La începutul satului, la răscruci, îmi rîde în față un țăran voinic. Și-n gură are dinți de aur. Întors din America, a adus din acea adîncă civitate americană, pe care nu o putem înțelege niciodată noi, europenii... La marginea satului, în curtea jandarmeriei, două țărance citesc copiilor *Lumea Copiilor*. Gheorghe Filip cum s-ar bucura să audă că zece poște de Cluj, într-un sat, deasupra căruia zboară azi aeroplanul și-l întretaie șinele de fier ale trenului, două țărance citesc o revistă pentru copii". Iată apoi elemente de studiu economico-istorico-social pe care îl colorează umorul neexprimat, de cea mai bună calitate: „Satul are trei, patru mii de suflete. Casele, cu uriașa disproporție socială, te frapează. Țăranii bătrîni, care au trăit urgia feudalismului, trăiesc în căsuțele lor scunde, jerpelite, cu paie mucegăite. În poartă îi vezi și azi cu pălăria în mînă, cînd trece nădrăgarul — intelectualul idealizat de sclavia lor mentală. Țăranii tineri, pe cari Piave și Galiția i-au învățat la reforma agrară și pe cari neastîmpărul unei lumi i-a făcut neînfricoșați — se folosesc de binefacerile independenței sociale". „Țăranii exportă ouă... în Elveția, cu ajutorul unui fost demnitar al Statului, căruia îi rentează mai mult oul decît tribuna parlamentară, oricît de impozant ar fi scaunul de catifea..." „Țăranul nu se mai sperie de medic, telefon, poștă, tren, civilizație. Noțiunile lui metafizice de odinioară (balaur, pitici, vrăjitori etc.) s-au făcut practice: aeroplan, fonograf, jurnal". Pe alte pagini, jurnalul spiritual și sensibil lasă loc comentariului înfiorat: reporterul este un pasionat evocator al trecutului: „Mai de mult, cînd chefuiau la Biasini baronii, înaintea porții așteptau călești cu șase aripi. Și pe capră, vizitiul îmbrăcat în laibăr cu nasturi de argint și cu cisme de lac. Și trei zile

și trei nopți au zbierat lăutele și zburau cupele peste ferești. Și, vai, dacă trecea vreun biet plugar „valah"! N-ar fi scăpat cu capul întreg. Baronii își petrec — era atunci povestea Clujului — și de dragul beției și clopotele călugărilor ar fi sunat..." Evocarea în gamă majoră, eroică, îi reușește admirabil și Emil Isac ne-a lăsat pagini înfiorate despre Avram Iancu, despre Augustin Paul, bătrînul redactor al *Gazetei Transilvaniei*, despre tînăra speranță a sculpturii noastre, răpusă timpuriu, Octavian Bobletec, despre Aristizza Romanescu.

Opera de gazetar a lui Emil Isac, cu un registru destul de larg de inegalități dar de un netăgăduit interes documentar și literar, ne arată direct și concret felul în care poetul a trăit și interpretat, în primă instanță, bogata și agitata sa experiență de viață. Ea reprezintă fundalul de conținut și problematic al întregului scris al său reușind, totodată, să transmită cu maximă claritate obiectivele și idealurile cărora acest scris le-a fost închinat.

Scanned with OKEN Scanner

MEDITAȚII LA PROZA ARGHEZIANĂ

Ce i s-ar dezvălui și încotro ar fi orientat spiritul pedant al criticii de clasificare în întîlnirea lui cu textele argheziene cuprinse sub titlurile *Ce-ai cu mine, vîntule?*, *Vîntule, pămîntule*, *Pe o palmă de țărînă*, despre care, neputînd a le numi pe toate tablete, nici file de jurnal, la nevoie, am putea concede că singurul apelativ potrivit rămîne inexpresivul proze, șters ca o pagină veche de caiet, dar undeva în preajma atitudinii de exagerată modestie și umilință, accentuată încă prin nu știu ce parfum de vechime și primitivitate, în care autorul lor însuși se complăcea de atîtea ori? Greu de imaginat în lipsa unei — cum să-i zicem? — fantezii diabolice, inventatoare de grupe și subgrupe. În ce ne privește, poate tocmai demonul harțagului, cum spuneau cei vechi, cu acest spirit pedant ne îndeamnă să nesocotim toate aparențele și să proclamăm, pregătiți a înfrunta zîmbetul, interesul nostru pentru substanța romanească a acestor proze. Da, acesta e cuvîntul, toate cele trei culegeri își difuzează ființa interioară în schița, poate vag conturată, e drept, a unui roman, aflat în stare de virtualitate, în oglinda de adîncuri a intențiilor lor primordiale. Și cred că nu trebuie să adăugăm mai nimic de la noi pentru a completa elementele fundamentale ale unei viziuni și concepții epice, căci atît este constituit din romanul început: viziune și concepție, construcția rămînînd neîncepută ori surpîndu-se pînă la temelii în acel timp interior al autorului unde toate se fac și se desfac după alte legi de simultaneitate și succesiune și unde, foarte nor-

Scanned with OKEN Scanner

mal, viitorul se poate arăta în haina de ruină a trecutului. Iar elementele pomenite, enumerate simplu, sînt un spațiu problematic în care se încrucișează destinul unui „erou" principal, sau, altfel spus, o problematică umană de bază în confruntarea ei cu ideea absolută, cu mai multe destine, vieți, dacă vreți, secundare, precum și mediul, scena epică pe care se petrec succesivele confruntări. Dacă ipoteza noastră este cît de cît valabilă (și am putea-o sprijini, lăturalnic, cu observația că nici în creațiile romanești propriu-zise ale lui Arghezi elementul de construcție nu este deplin finisat, purtînd, foarte vizibil, amprenta unor asocieri de substanță cu evocarea, meditația, eseul etc.), atunci intenția de roman îngropată sub glia acestor proze nu poate fi de alt gen decît în maniera romanului apt să proiecteze un destin individual pe fondul unei meditații cosmogonice și în contextul unui epic mărunt, fragmentat, ce-și dezvăluie, la fiecare pas, sub aparența umilă, strălucirea semnificantă. În acest caz, am avea un exemplu fie de deviere a substanței interioare spre alte forme decît cele necesare, fie, mai degrabă, de jugulare a unui proces constructiv în care spiritul creator, arhitectul lăuntric, abandonat unui capriciu, se ocupă de finisarea măruntă, neglijînd sensurile constructive de sprijin.

Dar orice cuvînt în plus față de aceste considerații, care nu-și pot permite mai mult decît să schițeze o ipoteză, poate să ne arunce tocmai în zona de unde am dori să ne refugiem, aceea a amintitului spirit pedant, și, în același timp, poate să îndrume analiza pe căi cu totul nedorite. Ceea ce vrem să reținem are doar valoarea unor inscripții, cu un sens și o funcționalitate limitată. Vom păstra deci caracterul de cronică al prozei lui Arghezi din aceste culegeri, autorul notînd, după propria lui mărturisire, „cronicile gospodăriei", „evenimentele gospodăriei", precum și calitatea de erou a personajului lor principal, erou situat în diferite raporturi cu o sumă întreagă de personaje și situații în care, mai ales, este integrat într-o adevărată aventură, flux epic.

Scanned with OKEN Scanner

Aventura este interioară, o aventură spirituală: eroul e pornit să descopere lumea, să o cunoască, să afle noul pe care aceasta i-l mai poate oferi, iar această căutare a noului, după cum însuși se exprimă undeva, reprezintă prețul cel mai de seamă, și poate singurul, al vieții. Tendința spre cunoaștere nu este deci o acțiune limitată la sfera facultăților intelectuale, ea devine fapt trăit, experiență de viață.

Să mai notăm că nimic din ceea ce el caută să cunoască nu este dinainte ignorat, cel puțin în aparență, astfel încît întreaga experiență a eroului, căreia nu-i putem găsi alt nume mai potrivit decît aventură, are și semnificația unei verificări, a unei redescoperiri a lumii, cu emoția inerentă, dar și a unei descoperiri dintru început, pe un teren virgin, potrivit postulatului socratian, adînc implîntat în gîndirea argheziană, după care știm doar atît: că sîntem neștiutori, deci cantitatea de știință mărește proporțional pe aceea de neștiință. Găsim, în opera lui Tudor Arghezi, o frumoasă deviere a acestui principiu, care e, desigur, un adevăr foarte adînc, indicînd una din ipostazele cele mai dramatice ale omului gînditor, iar nu un simplu artificiu formal, deviere am spune într-un spațiu poetic, dominat de emoție: această operă vibrează de înfiorarea apropierii de obiectul cunoașterii, în logica socratiană singura atitudine pozitivă a celui ce meditează, demonstrîndu-ne, prin exemplu, cum poezie și cunoaștere, reduse la esențe, au, în adîncuri, același izvor. Nu ne mai poate surprinde, în acest context, faptul că prima culegere a acestui triptic *Ce-ai cu mine, vîntule?*, debutează, brusc, cu un titlu semnificativ: *Sîmburii din miezuri*, consemnînd întîlnirea poeziei cu acest filon al esențelor, inefabil ca o muzică interioară și exprimat ca atare: „Adie piatra, cîntă lemnul, șuieră huma, de o dospire interioară". „În beciurile moleculei [...] rod lanțurile prizonierilor păreții și se macină o pilitură, mai nepipăită decît umbra, o umbră de umbră, o umbră de umbră, ecourile unor ecouri, nuanțele unei nuanțe". S-ar putea găsi, oare, în întreg volumul care ur-

Scanned with OKEN Scanner

mează, un text mai potrivit pentru un motto programatic decît acesta? Și nu subliniază foarte evident caracterul epic al situării eroului în complexul problematic constatarea că: „Locuită de-o mie de miracole neîncetate, viața pare un basm etern și straniu..."? Iată, surprinsă, și condiția dramatică a unei astfel de situări, justificarea și izvorul lanțului de peripeții, spectaculoase pe ecranul trăirilor interioare, pe care le închide cartea între coperțile ei: „Natura-i un șir de parcuri definitiv închise, și noi ne mișcăm într-un spațiu mărginit de jur-împrejur, ca pasările de pradă".

Poate în comparație cu măreția și spectaculozitatea actului de cunoaștere, poate în conștiința elevării absolute a ideii de creație, autorul comentează, în paginile următoare, în termeni cît mai defavorabili, meseria scrisului; nu este cazul să ne lăsăm înșelați de aparențe; nu avem de-a face nici cu ironia, nici cu ceea ce s-a numit „manieristica argheziană": în mod cît se poate de sincer și perfect justificat în complexul de raționamente al autorului, creația literară este privită cu dispreț, ca un fapt derizoriu. Scrisul este ceva nu prea departe de mîzgăleală și jocul contrastelor, prin care spiritul se eliberează de tensiunea interioară, aduce în față imaginea foii albe de hîrtie, imaculate: „Inefabilul material, alb, cel mai frumos și mai gingaș inventat de om, pare tăiat din valurile cerului, căptușit cu foi transparente, aduse plutind din văzduh. Poate fi ceva mai curat și mai cu multă ușurință murdărit?" Scrisul este o încercare de supraviețuire și de consolidare a experienței de viață, faptul trăit tinzînd să treacă limita aparenței, încercare de salvare de un destin infinit mai puternic și nemilos. Să observăm că, în spiritul esteticii clasice, factorul creație nu intră deloc în aceste calcule.

Să mergem mai departe, cu gîndul, la estetica argheziană și în primul rînd la cunoscutul *Testament*, în componența căruia factorul principal rămîne atitudinea de rob a subiectului creator. Pe această direcție, culegerile comentate aici aduc cîteva completări, de natură să pre-

Scanned with OKEN Scanner

cizeze dubla semnificaţie avută, după părerea noastră, de acest factor: pe de o parte, una general umană, situînd subiectul creator (mai bine zis: al actului scrierii) într-o poziţie şi de inferioritate şi de dependenţă faţă de o idee universală supremă, mister, dacă vreţi, pe care scrisul nu e menit să şi-l apropie; pe de alta, se deschide, dintr-o perspectivă socială, o zare estetică, delimitată de tot ceea ce arta poetică poate fructifica din poziţia socială în care se află şi se arată autorul. S-a glosat suficient, în critica noastră, pe această idee din *Testament*, dar cred că a venit momentul să se pună în lumină tot ceea ce ne poate sugera textul şi atitudinea arghezian dincolo de semnificaţiile strict sociale: în ordine pur estetică, această nouă situare a autorului, exprimată poate prea apăsat în declaraţia: „Eu am venit în lume cu mentalitatea de ţărănoi", ne trimite spre un întreg complex de atitudini şi tehnici artistice care ar putea fi desemnat cu termenul de primitivism. Estetica primitivă, pe care Tudor Arghezi o profesează şi o proclamă de atîtea ori, ar trebui curăţată, mai întîi de impurităţile pe care însuşi autorul le-a pus în joc prin cunoscuta-i ostentaţie de a-şi declama obîrşia umilă, pentru ca, într-o apreciere finală, şi cu şanse de aplicabilitate, să fie considerată drept ceea ce, în esenţă, este: o estetică pozitivă, iar nu negativă, formată deci şi din postulate, afirmaţii, iar nu numai din restricţii, limite, îngrădiri; într-o etapă succesivă a valorificării ei, ar trebui apoi raportată la gîndirea teoretică universală, subliniindu-se vecinătatea cu clasicismul pe care îl precede şi anunţă, fără a se confunda cu el întru toate. Din păcate, textele arghezine ele însele nu ne pot da, în această direcţie, decît un sprijin limitat şi indirect: invocarea lor n-ar face decît să scoată în evidenţă impurităţile de care vorbeam; ar fi necesar, deci, un alt ocol, pentru a decanta din materialul amorf acea atitudine, atît de caracteristică lui Arghezi, pe care n-am putea-o numi altfel decît aristocratism democratic, noblеţe, nu inversă, ci hrănită din conştiinţa apartenenţei la cei umili. În această accep-

Scanned with OKEN Scanner

țiune, poziția autorului își dezvăluie mai grăitor valențele pozitive și influențează fructuos considerarea esteticii argheziene dintr-un unghi de vedere notat cu semnul plus.

Optica minimalizatoare asupra scrisului provine din raportarea lui la ideea de creație: a scrie înseamnă a murdări hîrtia, în cel mai bun caz, într-o postură de rob, a-ți prelungi zilele, ca odinioară Șeherezada amînînd amenințarea Împăratului-Destin: „El [scriitorul, n.n.] povestește zi de zi o împrejurare a sufletului și a pămîntului, ca să nu piară și ca să i se pară că trăiește ziua îndoit...“ Cît despre a crea, verbul este departe de înțelesul meseriei scrisului, iar această atitudine față de inventivitate ne duce iarăși cu gîndul la sfera esteticii clasice: „Noi nu putem face nici atît: o furnică“. Iată, exprimat concret, minimumul de unde începe ideea de creație. La distanță de ani-lumină de meșteșugul omenesc care încearcă să mimeze creația, se află lumea, miraculos receptacol al forțelor creatoare. Nu se cuvine să ezităm: aluviuni diferite, din direcții foarte diferite — păgînism elenic și substraturi autohtone ancestrale, franciscanism și ortodoxie, raționalism iluminist — au dat substanță și au modelat ceea ce am putea numi cu un termen destul de vag panteismul arghezian. Lumea văzută ca propria sa creație, pătrunsă de forțele și de misterul pururi genetic. „Vișinul s-a făcut singur“ este cea dintîi propoziție definitorie a acestei concepții, dacă este potrivit cuvîntul concepție, cea care îi și epuizează înțelesul, de aici încolo urmînd doar formele poetice în care se întrupează, avîntul progresiv al emoției spre imnul celebrator al misticei creației. În această perspectivă, sistemul axiologic al lumii este deranjat, mai bine zis primește alte temeiuri: criteriul valorii fiind creația, între granițele realului, banalul încetează să existe, totul fiind neprețuit, rotund, încheiat: „Pe tot ce pune mîna Meșterul ăsta isprăvește, că durează o vecie sau o secundă. Steaua și fluturele de o singură seară s-a lucrat cu aceeași băgare de seamă și cu aceleași unelte.“

„De unde au ieşit atîtea caise ca nişte ouă ale lunii, la răsărit, în ceaţă, scoase cu năvodul din apele acoperite cu cocă de aur?" Dar cele mai semnificative, pentru mistica arghezianã a creaţiei, rămîn momentele în care autorul celebrează ceea ce el numeşte „sărbătoarea ouălor cotidiană", adevărate scene de gen purtate într-o nemăsurată elevaţie prin valoarea lor simbolică, deloc ascunsă, nici măcar voalată. De prisos aproape să mai remarc că scenele vibrează de abundenţa pastei vitale, ca nişte episoade măiestrit surprinse pe viu, şi, în acelaşi timp, sînt bătute de lumina îndepărtată a unor înţelesuri filozofice care, în spaţiul poeziei româneşti, ne trimit, peste adversităţi personale şi peste adînci deosebiri de poetică, la poezia lui Ion Barbu sau eseistica lui Dan Botta. Ideea de formă vitală incipientă şi esenţială, circumscrisă în linia subţire a unui contur pururi oval, apare, la Arghezi, ca un foarte profan şi mistic totodată imn al forţelor creatoare închise în coaja subţire a oului de găină. Oul reprezintă un miracol în sine, un miracol palpabil, dincolo de orice speculaţie filozofică înaltă: „Oul s-a făcut, ca şi soarele şi floarea, în ignoranţă şi onestitate, departe de regulamente şi puncte de vedere şi fără să aibă nevoie să fie măcar descoperit." „Cînd se întoarce Măicuţa de la găini, şi numără ouăle pe masa învelită cu o faţă de cînepă groasă, e o sărbătoare. De le-ar fi scos din cer aşa de frumoase, bucuria ei n-ar fi mai îngerească." Transportul sufletesc este atît de puternic, încît ar cere o atenuare: „Am vroi să ne deprindem fără emoţii cu prezenţa ouălor în gospodărie, cu fabricarea lor în serie..." Pornită de la sol, de la constatarea simplă că „vişinul s-a făcut singur", acolada gîndirii argheziene uneşte absolutul cu umilul, îl coboară pe cel dintîi, făcîndu-ni-l palpabil: „Vrei să ştii cîte ceva despre Dumnezeu?" întreabă el arătînd cu un gest spre banalul ou: „Uită-te-ncoa".

O astfel de înţelegere a dumnezeirii explică printr-o relaţie deplină sensul rugăciunii în „mistica" arghezianã. Rugăciunea este încercare de înţelegere a rapor-

turilor dintre creator și creat, deci gînd, și ea este, în același timp, și prin aceasta, căutare de punct de sprijin în spațiu. Psalmii, atît de cunoscuți din opera poetică a lui Tudor Arghezi, ne probează acest sens pe care aproape că nu mai este nevoie să-l întărim cu exemple noi, decît în necesitățile reactualizării: „Rugăciunea mea e ca o risipire, ca de aburi, în vecie: mă gîndesc". „Rugămu-ne fără să cerem, rugămu-ne să ne împărtășim cu tainele și să nu ne lepădăm de ele". „Dă-mi, Doamne, știința să te înțeleg dacă n-am decît puterea să te simțesc". „Dar încă fac rugăciunea mea către tine, punct întunecat de lumină în întuneric, căci îmi trebuie un tovarăș, îmi trebuie un stăpîn pe care nu-l găsesc, o patrie care să nu semene cu pămîntul, un împărat cu care să vorbesc, o cifră".

Dacă termenul n-ar fi prea categoric, impulsionînd prin aceasta trimiteri spre alte tărîmuri, am vorbi în acest caz de raționalizarea rugăciunii; ne putem mulțumi însă cu constatarea renunțării la motivarea compensatorie a rugăciunii, cu orientarea ei pe coordonata esențială a cunoașterii, cu încărcarea de sens umanist. Deprinși cu mecanismul de neîncetată consumare și reactualizare a opozițiilor, poate să nu ne mai surprindă optica defavorabilă științei. Ca și scrisul, literatura, știința este o lucrare umană, și, prin aceasta, în comparație cu miracolul creației și existența lumii, derizorie; ea își mai merită disprețul și prin pretenția de a cunoaște și ordona, afișată la tot pasul. Să mai reamintim, dacă e nevoie, și definiția socratiană a științei, aceasta, desigur, implicată în concepția lui Arghezi și care fundamentează teoretic deprecierea oricărei pretenții? Saturația și nedeprinderea cu știința notează prevalența vieții față de cunoaștere: „Mi-e lene și lehamite de știință: nu mai vreau să știu nimic, vreau numai să mă uit și să mă dau în vîntul subțire, cu frunzele, cu trifoiul, cu bălăriile...", neaderența funciară a științei la realitate: „Vocabularul botanic e tot atît de plin ca și cîmpul, dar între dicționar și cîmpie corespondențele nu vor fi fă-

cute niciodată". Dar condamnarea spiritului pedant prin care alunecă în eroare cunoaşterea nu înseamnă proclamarea lenei, inactivităţii spirituale.

Cum bine se ştie, literatura argheziană este, prin exemplu şi prin îndemnul direct, o literatură dinamică. Rezistenţa la spiritul organizat al cunoaşterii îşi află justificare şi compensaţie în promovarea unei adevărate activizări a forţelor sufleteşti; ştiinţa aridă fiind disprețuită prin comparaţie cu viaţa, este firesc ca îndemnul de a se cheltui pe un ogor sterp este înlocuit cu acela de a trăi cît mai intens. Poezia lui Arghezi îşi asumase nu o dată ţeluri oarecum didactice, de valoarea generală şi tolerantă a îndemnului sufletesc; nicăieri altundeva, decît în textele din cele trei culegeri amintite, aceste îndemnuri nu răsună mai răspicat şi mai clar. Scopul este dinamizarea propriei vieţi sufleteşti, prin disciplina cunoaşterii de sine. Viaţa sufletească rămîne dovada propriei trăiri deşi, în esenţă, nu reprezintă altceva decît semnul personal al participării individului la concertul unanim, inelul prin care un eu se logodeşte tragic cu lumea, tragic pentru că această logodnă presupune anularea limitelor, contopirea în tot: „Parcă suvenirea ar fi un legămînt al meu, că sînt şi că trebuie să fiu. Parcă, într-adevăr, suvenirea bate-n mine orele, dar parcă e suvenirea şi-a mea şi-a altuia, amestecată cu suvenirea mea, ca un fum de tămîie, cu un fum de ţigare".

Se conturează acum mai evident conţinutul semnificant cu care Arghezi umple ceea ce ne-am obişnuit să numim înţelesul vieţii şi, nemaifiind un secret pentru nimeni caracterul de îndrumare morală al scrisului său, caracter dus pînă foarte aproape de limitele de la care începe dădăceala didactică, ne este relativ lesne să depăşim farmecele stilistice ale textului, să nu vedem în ele simple podoabe, ci încercări de a aproxima o substanţă mai greu de surprins, de a disocia nuanţe îngemănate strîns. Morala generală, practică şi teoretică, a lui Tudor Arghezi se exprimă, de astă dată, pe firul unor ascuţimi de gînd: viaţa înseamnă consum, experiment

Scanned with OKEN Scanner

sufletesc, cheltuirea propriei substanțe într-un fermecător proces de participare la existența unanimă, de anulare a limitelor riguroase ale eului, de abandonare ambianței, osmoză permanentă prin toți porii. Este tocmai ceea ce explică ipostaza aparte în care apare, în aceste „proze", cel de al treilea termen al acțiunii, alături de primii doi, eul și absolutul (existența); nu e prea ușor de definit acest termen: ca substanță, el este, asemeni eului, o întruchipare a celui de al doilea termen, o formă trecătoare a existenței, profilurile mai apăsate pe care principiul ei le ia în tînjirea sa de a se întrupa. Diferența apare mai evidentă cînd intuim și imităm ceea ce s-a petrecut în gîndirea creatoare a autorului, conjugarea la care el a supus verbul a fi. Acest al treilea termen corespunde persoanei a treia, este trecerea verbului la această persoană, sfera lui el și a lui ei și ele. Să ne mire că respectiva sferă, populată de umbrele umile ale existenței care umplu ograda, se bucură de sentimentul celei mai calde apropieri și înrudiri din partea autorului? Nu este cazul, lucrurile pot fi presupuse, eroul principal fiind frate întru existență cu oricare dintre viețuitoarele curții. Astfel încît ceea ce s-ar putea numi, cu un termen pe cît de prozaic pe atît de neprecis, evocarea diferitelor animale sau plante în proza lui Tudor Arghezi, își comunică de îndată suflul de poezie curată și autentică; el își are sursa în raportul stabilit de autor între eul său și lumea înconjurătoare și ni se arată de natura unui adevărat franciscanism. Nu evocare deci, deși, poate, textul cuprinde pasaje evocatoare, nici descripție, nici interes de naturalist drapat în haina metaforei, ci comuniune, sentiment al generalei înfrățiri, galeria de portrete din lumea viețuitoarelor alcătuind, pînă la urmă, dacă vreți, un adevărat bestiar și insectar franciscan. Aici se află ceea ce s-ar putea numi tendința de bază a culegerii intitulate *Pe o palmă de țărînă*. E drept că, la un moment dat, Arghezi părea tentat și de ideea unui calendar hesiodic al ogrăzii și grădinii (a și transcris dealtfel cîteva file sub titlul *Calendar horticol*)

și care ar fi putut ridica apreciabil sensul constructiv al acestor texte, structurînd ceea ce noi am numit intenția lor romanescă, dar tentația acelei tendințe de bază pentru care era mai pregătit, mai antrenat sufletește, a izbîndit pe un teren larg. Astfel că, după dialogul său cu absolutul, eul ni se arată într-o ipostază nouă: aceea de părinte al universului domestic: „Sînt și Tătuțul lui [al lui Baruțu, n.n.], tătuț de copii, de cîine, de pisici, de porumbiei și de vrăbii, — și trebuie să fiu tată bun pentru toți". Ideea absolută aproximată pînă acum prin ascuțimi de gînd sau de care încercase să se apropie învăluit în fumul de tămîie al rugăciunii, se oglindește de astă dată simplu și curat într-un bob de rouă: istoria universală se țese în limitele gospodăriei, poezia vieții, „pe un petic de grădină, din bucurii delicate și întristări". Cu puținul vieții lor mărunte, necuvîntătoarele comunică informații asupra Totului: „Dacă mi-ar spune fiecare ceva, cre nițel, picherea nițel, și nițel turturica, și tot atît și cîinele și brotacul, nu aș mai ieși din domesticitatea ogradei ca să aflu și să mă instruiesc". Este o adevărată precizare a sensului filozofic al animalității, în aceste texte de Arghezi, sens vegheat de mărturisirea: „Ce bine mă simt între animale și cît le respect!" și în care omul își poate vedea, oglindită, dimensiunea sa de elevație dar și, prin contast, propria nimicnicie în raport cu principiul vieții. Definițiile animalelor sînt realizate pe axul cîte unei idei. Pisica este „idolul inefabil al repaosului și al lenei surîzătoare . . .", un cîine, „exemplar genial al formelor, al mișcărilor și al vieții sufletești . . .". Pîlpîind în conturul fugar al unei viețuitoare, principiul vital se exprimă cu simplitate și acurateță": „Ce-mi place mie [. . .] e că nici un dobitoc, cum îi zicem noi, deștepții, nu ia pielea altuia, penele altuia, glasul altuia, și că fiecare rămîne ce este, știind că de multe ori i se trage moartea pentru că vrea să fie numai el". Sau, adresîndu-se vrăbiei: „Orișicum, firea ta potolită mă mulțumește, și dacă vii ca un stol de cartofi din grădina sfîntului Francisc în livada mea, tu nu-mi turburi

nici amorțirea, nici lectura și nu ții să mi te arăți cu coarne și picioroange, să mă sperii cu o podoabă agățată și cu fanfaronada unui ghiers plagiat". Comparativ cu omul, care e o ființă problematică și prin aceasta nefericită, animalele au un sporit simț de încadrare în natural, de participare la ritmul cosmic ce li se relevă mai direct: „Ca și albinele, furnicile nu discută ordinul instinctului și al comitetului de direcție, care deliberează în mușuroaie; nu se îndoiesc, nu analizează". „Găina e o persoană; participă la viața universală, din care și-a rezervat un sector, și la sensul filozofic". „Profesoarele [cloștile, n.n.] și-au reluat rolul în serios, conducîndu-și clasele, izolate în pîlcuri personale, prin cînepă și bozii, și elevii se găsesc în linia naturii și a unui ideal învățînd limba găinii și geologia pămîntului la suprafață, care-i comestibilă toată".

Vieţuitoarele exprimă, autentic și cu simplitate, principiul vieții, ideea; de aici caracterul de noblețe curată al înfățișării lor, iar, pentru a pune într-o lumină cît mai clară comunicarea lor cu esența cea mai de preț, din care și fac parte, autorul ni le prezintă în haina strălucitoare a celei mai depline frumuseți; ca și cînd ar vrea să ne arate că frumosul exprimă direct ideea. În textele lui Arghezi, lumea este bătută cu pietre scumpe, e lucrarea unui artizan bijutier, față de care orice încercare de concurență rămîne umilită: „Iată și o luminoasă șopîrlă, cu scîntei de safir și zmarald, fugind de noi pe o dungă de argint, ca steaua care cade înnecată în azurul negru". Lăcusta este „un ac de zmalțuri transparente și lucii, și inima ei ar putea să fie toată de aur, ca luminișurile de amănunte ale nervurilor din aripile strînse". Scarabeul „face parte și din lumea bijuteriilor lucrate cu aripi lungi și cu migală". Peștele roșu are o întreagă legendă consemnînd participarea celor mai alese frumuseți la opera de artă a naturii. Tehnica descriptivă este în maniera extrem-orientală, culori curate, mult aur, limpezimi: „Deasupra florilor din grădină, pe atlazul azurului palid, alunecă săgețile rîndunelelor, ca într-o stampă".

Scanned with OKEN Scanner

Nimic mai greşit a vedea în viziunea arghezianã o spoire a lumii cu frumuseţe. Exegeza operei sale e demult conştientă de faptul că frumuseţea nu vine de la mîna pictorului, că nu e adăugată, că se află în realitatea modelului şi trebuie descoperită. Autorul îndepărtează materialul de prisos, pentru a lăsa frumuseţea să strălucească în voie, dar lucrarea sa se aplică în primă instanţă domeniului semnificaţiilor, iar nu aparenţelor; e curăţită deci zgura de semnificaţii, iar strălucirea e un rezultat al evidenţei înţelesurilor. Dealtfel, mai vechea temă arghezianã a dualităţii de substanţă a lumii îşi află în prozele din acest volum nu numai expresii noi, dar mai ales argumentări, interpretări, de care sîntem obligaţi să ţinem cont. Construcţia dualã a lumii ţine de însăşi esenţa ei, principiul negativ cu întreaga-i sferă de manifestări pronunţîndu-se în clipa genezei: „Începe viaţa, a început suferinţa. Nici o disciplină şi austeritate nu împiedică atacul perfid al infinitului mic şi al larvei", „Viermele face parte din viaţă şi se înmulţeşte în scînteierea luceafărului depărtat". Contradicţia ţine deci de firescul lucrurilor, dezvăluindu-le adîncimea; o lume pe o singură dimensiune e o lume săracă şi falsă; ochiul care o vede astfel e împăienjenit de eroare: „Alianţa dintre ţepos şi fraged, dintre aspru şi gingaş, dintre amar şi dulce, pe care fructele o înţeleg, cărturarul nu a înţeles-o, fiind sărac cu duhul, ca fericiţii sfintelor pilde, şi neştiind că şi fulgerarea, care este fără de fiinţă, ca văzduhul, scapără din două pietre lovite". Această concepţie explică şi determină acumularea, în viziunea lui Arghezi, a acelui snop de corespondenţe ce o caracterizează atît de bine. Înnobilată, pe de o parte, proclamată drept opera de artă a unui suprem giuvaergiu, lumea alunecă, în cealaltă direcţie, pe un povîrniş al destrămării, descompunerii, invazie a principiului minus: „Rînduiala vieţii face ca la toate genurile de îngeri să corespundă genuri de maimuţe, de imitaţii, de diavolie şi hibriditate, o rezervă de simili şi degenerescenţi". Musca este parazitul „care contraface zborul ciocîrliei şi cîn-

Scanned with OKEN Scanner

tecul rugăciunii", prilejuind „intuiția puterilor scăzute ale lui Dumnezeu, invadat, în cerurile lui, de muște", fluturele este un „vierme înger". Alunecarea în viziune apocaliptică nu este însă nici exercițiu descriptiv gratuit, nici satisfacere a vreunei oarbe înclinări spre zonele de umbră, infernale; fiecare pas spre aria nefastă, fiecare înaintare a valului negru al mareei dictate de puterile întunericului nu face altceva, totuși, decît să lărgească spațiul semnificant în care este considerată lumea. Perspectiva cosmică se instaurează unind infinitul mare cu cel mic, expresiile supreme ale creației în sens pozitiv și negativ, în elevație și prăbușire, viermele cu luceafărul, pe o linie de scînteiere. Lumina pornită din steaua de limită a universului, Vega, tinde să se oglindească în ochii umezi ai puilor de pisică abia născuți. În acest fel, nu numai că se aproximează dimensiunile fantastice ale existenței, străbătute însă instantaneu de raza marilor corespondențe ce scapără viață, dar se petrece încă o apropiere de principiul ultim, pe traiectoria „misterelor întinse [care, n.n.] străbat lumea, înlănțuite unele de altele și încovoiate, ca niște fire telegrafice cu mărgăritare fugare".

Acest punct de sosire rotunjește însă, după cum se poate observa, ceea ce am numit aventură spirituală. Disponibilitățile eului s-au cheltuit într-o epică a unor succesive încercări de apropiere de absolut; i-au acompaniat, susținut și comentat tentativele umbrele trecătoare ale unor existențe înconjurătoare care au fost, pentru subiectul iscoditor, prietenii eroului din poveste. Basmul, sau romanul, care este numele nou al basmului, și-a consumat substanța epică, tensiunea întîmplării. Ce importanță are faptul că liniile lui de forță n-au apucat să primească tăria materialului constructiv, nefiind schițate decît în virtual? Nici o importanță, pentru că esențialul poveștii, al dialogului cu absolutul s-a exprimat. Una hotărîtoare, pentru că a dictat haina de aparență fragilă sub care aceste „proze" vor înfrunta durata.

Scanned with OKEN Scanner

„BIETUL IOANIDE"

S-au stins, firește, ecourile primului moment de receptare critică a *Bietului Ioanide;* fusese, cum se mai poate memora, o discuție pe cît de aprinsă, pe atît de deviată de la adevăratul ei obiect — substanța autentică a operei lui Călinescu — și care excelase în inventarea de false probleme, toate dictate de o accepțiune limitată și mecanică a funcțiilor realiste ale literaturii. În răstimp, alături de întreaga operă a scriitorului, acest fascinant roman a dobîndit un imens succes de stimă, covîrșitor astăzi, ca o povară. Căci dacă istoria și critica literară a lui Călinescu își împlinesc un destin real, pentru că e dinamic, viu, funcționînd ca un necesar, dacă nu chiar cel mai necesar spațiu problematic de referință al spiritului nostru critic, atît prin sugestiile de ordin pozitiv, continuative, ale soluțiilor constructiv critice, și dacă *Enigma Otiliei* a devenit obiect de studiu școlar și pretext de lucrare cinematografică, un public foarte larg fiind de pe acum familiarizat cu țesătura internă a acestei cărți, în schimb *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru* așteaptă încă abordări critice de anvergură și inspirație mai fericită decît cele de pînă acum. Este adevărat că, în contextul succesului de stimă de care vorbeam, ultimele două romane călinesciene au beneficiat, în paginile unor studii sau monografii, de comentarii elogioase și de bună intenție; trasînd universul operei lui Călinescu în întregime, ori numai al celei epice, aceste comentarii au și fixat locul ocupat de cele două creații, precum și principalele lor legături cu contextul problematic sau

de expresie. Cînd s-a impus însă abordarea spațiului limitat al fiecărui roman și s-a căutat soluția individualității lor artistice, în ciuda elanului elogios al textului, sau poate tocmai din cauza acestuia, rezolvările exegetice s-au dovedit, cel puțin după opinia noastră, și puține și, în general, deviate de la sensurile și proporțiile adevărate ale operei.

Astfel, pe lîngă o sumă de formulări notabile, romanul *Bietul Ioanide* prilejuiește lui S. Damian, în cartea sa *G. Călinescu romancier*, o neprielnică stăruință în punctul de vedere al realismului mărunt, îngust, cel mai adesea fotografic. De aici importanța deosebită acordată temei imposturii intelectuale, înclinării spre parvenire a personajelor călinesciene, temă ridicată la rang de motiv central, dominant, al romanului (vezi S. Damian, *G. Călinescu romancier*, Editura Minerva, București, 1971, pp. 68 ș.u.). Același critic, și din același punct de vedere, speră a găsi soluții fertile în ideea, pe care, dealtfel, n-a avut curajul s-o dezvolte, a corespondenței, de natura unei proiecții, între autor și personajul său principal. În fine, contaminat și dînsul de setea formulărilor pregnante, unice, concise, încearcă să ne prezinte romanul *Bietul Ioanide* ca pe o Iliadă bufă, acesta fiind, în același timp, și un tratat despre moarte văzut ca un spectacol instructiv (l. cit., pp. 75 și 89). Cît de deplasate pot fi asemenea caracterizări, aproape că nu mai este nevoie să demonstrăm, deoarece, faptul că *Bietul Ioanide* prezintă raporturi cu grotescul și arta bufă nu justifică orice metaforă și nici raportarea la *Ulysse* al lui Joyce nu este concludentă: aici găsim, într-adevăr, motivul odiseic al peregrinării continue; în schimb, lupta, tema esențială a Iliadei, numai în înțeles figurat ocupă un oarecare spațiu din romanul lui Călinescu. După cum, dacă este adevărat că, în *Bietul Ioanide*, moartea este una din temele principale, această constatare nu poate susține interpretarea romanului ca „un tratat despre moarte": *Bietul Ioanide* nu este *Regele moare*; dacă are o temă centrală, aceasta nu este

Scanned with OKEN Scanner

moartea, cu toate implicaţiile ei profunde în ţesătura epică.

Defectul de optică şi interpretare prin care un element oarecare este ridicat la rangul de structură principală grevează şi monografia lui Ion Bălu. Privitor la *Bietul Ioanide*, pornind de la justa intuire a unor raporturi comparatiste între arta narativă a lui Călinescu şi cea universală, se ajunge la concluzia că formula epică a celui dintîi ar consta în sinteza a trei elemente: „metoda lui Balzac, tehnica narativă proustiană şi dialogia modernă" (Ion Bălu, *G. Călinescu*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1970, p. 383). Poate că aşa este, dar se impune întrebarea: contribuţia autorului nu este decît de domeniul sintezei? Oare o experienţă narativă concretizată în patru romane şi aproape în toate studiile de istorie literară — deci în marea majoritate a unei opere covîrşitoare nu numai prin dimensiunile ei monumentale, ci şi prin necontestata ei originalitate — o astfel de experienţă narativă, pe care proza lui Proust, dealtfel, nu o întrece în extensie, nu deţine formula ei originală? Apoi, dacă se apreciază la adevărata ei valoare şi semnificaţie partea de început a romanului, întrebarea este de ce a fost nevoie să se precizeze că primul capitol din *Bietul Ioanide* joacă acelaşi rol, la scară redusă, cu cel corespunzător din *Război şi pace?* Critica literară nu este o profesiune ce uzează de instrumente gradate de măsurătoare. Se poate ca, numărînd semnele tipografice de pe o pagină şi înmulţind cu numărul paginilor din fiecare roman, să constatăm un total apreciabil mai mare în romanul lui Tolstoi; în schimb, limitat exclusiv la spaţiul primelor capitole, exerciţiul nu ar mai fi atît de concludent. Dar nici acest calcul nu poate avea vreo semnificaţie. Cele două opere sînt asemenea prin proporţiile lor monumentale, care nu se cer măsurate cu metrul, şi ceea ce este important pentru aprecierea semnificaţiei şi valorii *Bietului Ioanide* este tocmai această dimensiune monumentală; dacă nu o punea sub semnul întrebării calculul lui Ioan Bălu,

Scanned with OKEN Scanner

nici nu trebuia discutată aici. În continuare, din temele de exegeză ale aceleiași monografii, nu ne vom opri decît la una, amînînd referirea la cele care cîștigă adeziunea noastră în funcție de mersul firesc al discuției; ne deranjează interpretarea lui Ioanide, ca personaj, drept un simbol al geniului (l. cit., p. 393). Nu contestăm implicațiile de genialitate în portretul personajului, dar, de aici pînă la formularea de simbol al geniului, este distanța de la constatare la abuz. Chiar dacă este un geniu, Ioanide nu este un simbol; el este un personaj altfel construit decît prin rețeta simbolului, iar semnificația sa umană și problematică se naște și din spiritul acestei construcții, spirit în consens cu întreaga arhitectură a romanului. Dacă ar fi fost un simbol personajul principal al acestei cărți, pe care ne îndoim că autorul l-ar fi numit atunci Ioanide, altul ar fi fost întreg universul ei și alta țesătura epică intimă. Chiar dacă este un geniu, Ioanide rămîne un personaj, iar spațiul său epic necesar, problematic și artisticește necesar, este romanul așa cum îl avem astăzi, atît de deosebit, ca formulă artistică, de *Șun sau calea neturburată*, de exemplu, pe cît de deosebit este personajul de simbol.

Nu ambiționăm la inventarea unei formule atotcuprinzătoare și general valabile a romanului *Bietul Ioanide*, mărturisindu-ne sub impresia apăsătoare atît a importanței lui cît și a complexității inepuizabile a problematicii, a monumentalității planului arhitectonic. Dar dacă această impresie este reală și covîrșitoare, nu înseamnă că este, în același timp, inhibitorie, paralizantă pentru orice încercare de apropiere de valoarea și substanța romanului. Formulelor decisive le este, însă, credem, preferabilă o strategie prudentă, potrivită să aprecieze mai mult siguranța unor cîștiguri parțiale, decît dubiul unor izbînzi rapide și totale.

Dealtfel, nu departe de acest context se situează și prima constatare pe care o avem de consemnat privitor la acest roman: *Bietul Ioanide* este o operă complexă, polifonică, adesea derutantă, a cărei filozofie internă,

Scanned with OKEN Scanner

în sensul de unitate între concepţie şi metoda de a o pune în valoare este profund dialectică, angrenînd din plin jocul subtil al contrariilor, formularea sau situaţia paradoxală, pusă în mişcare de o gîndire atît de fină, încît, uneori, trecerea de la teză la antiteză, de la afirmaţie la negaţie, se face atît de firesc, că unele lucruri par a fi, totodată, şi contrariul lor. În al doilea rînd, *Bietul Ioanide* este o operă cuprinzătoare atît ca spaţiu problematic cît şi ca spaţiu istoric. Ea îmbrăţişează şi ne prezintă o întreagă epocă, în toată întinderea ei, şi importantă este nu adevărata ei dimensiune, în timp şi pondere, ci faptul că autorul ne-o prezintă în perspectiva ei vastă, descompunînd-o în acele elemente ce-i realizează lărgimea şi punînd-o în corelaţie cu un timp epic amplu desfăşurat, ca bătaia unui val de ocean. De aici, cea de a treia caracteristică principală a acestui roman: monumentalitatea lui atît externă cît şi internă. Operă de planuri vaste, *Bietul Ioanide* se reazimă pe pilonii solizi ai unei arhitecturi interne impresionante; ea adăposteşte mari probleme şi pasiuni, precum confruntarea între om şi spaţiul universal, om şi istorie, om şi propriul său destin. Nu trebuie să ne rezumăm la aspectul de suprafaţă al textului: celula anecdotică este încărcată de sensuri şi, întotdeauna, faptul aparent comic prezintă o justificare tragică majoră. În fine, nu este neglijabil că valorile expresiei artistice merg în pas cu substanţa gravă şi deschiderile majore ale acestui roman, arta narativă românească înregistrînd, prin *Bietul Ioanide*, performanţe despre care întrebarea e dacă sîntem deplin conştienţi. Ţinînd cont, în primul rînd, de necesara ierarhie internă a operei, teritoriul problematic al romanului poate fi definit, aproximativ, drept raportul dintre artistul creator de perspectivă universală şi mediul uman şi social-istoric în care îi este dat să se afirme. Într-adevăr, în ce-l priveşte pe Ioanide, chiar dacă anumite amănunte ne îndeamnă, nu trebuie să căutăm a fructifica relaţia de similitudine dintre autor şi personajul său mai mult decît ne permite tocmai limita

Scanned with OKEN Scanner

spațiului problematic, adică mai mult decît aparțin cei doi termeni, sau unul din ei, naturii creatorului de tip universal. Ioanide nu este o proiecție a lui Călinescu însuși, o compensație în spațiu imaginativ a unor elanuri personale cenzurate în mod fatal de împrejurările vieții concrete; anecdotica măruntă care îl înconjoară nu este o simplă transcriere a unor experiențe de viață autentice decît, în ambele cazuri, numai în măsura în care aceste împrejurări au vreo atingere cu spațiul universal. Ceea ce a fost propensiune spre universal, în formula personalității lui G. Călinescu, a trecut, mai mult sau mai puțin transfigurat, în portretul lui Ioanide. Iar portretul lui Ioanide se compune, pentru critica ispitită a-l defini, în principal, din tocmai substanța universală a creativității sale, iar nu din pretextele unor asemănări exterioare. Deci, cel mai important lucru, pentru Ioanide ca personaj, este substanța clasicității sale artistice. Faptul că el este arhitect nu reprezintă o soluție de moment, una din cheile unui presupus sistem cifrat a cărui dezlegare duce la soluția arhitect-scriitor, ci reprezintă modul cel mai elocvent de concretizare a unei estetici universaliste. Ioanide nu este un arhitect oarecare, nici pur și simplu arhitectul, el este arhitectul absolut, care își înțelege arta nu numai ca demers concurent al naturii, ci ca o negație a naturii: „Totdeauna spusese că arhitectura trebuie să se purifice de natura vie." „Arhitectura — spunea el — e în continuă antiteză cu natura." „Avea demonul subjugării spațiului după imaginația sa, altă arhitectură îl sufoca." Conținutul intim al artei sale este unul moral, semn indubitabil al clasicismului: „Orașul trebuie să aibă o semnificație morală, să inculce demnitate și forță, de aceea clădiri, statui, străzi, trebuiau să constituie un edificiu unic, ca un poem finit". Se vorbește despre tendința clasicistă de nuanță „păgînă" a lui Ioanide, iar cine îi înțelege arta realizează îndată înaltul ei zbor clasic: „Dacă guvernele române vor înțelege valoarea acestui mare arhitect, cu un simț excepțional al raportului între ideea arhitecturală transcen-

inv. 115182

Scanned with OKEN Scanner

dentală și sol, România va avea în viitor, dată fiind putința de a dispune de spațiu vacant, o surprinzătoare reînviere a viziunii eline, eliberîndu-se astfel de influențele bizantine, de Renaștere și barocul italian ..." Dimensiunile creativității sale sînt grandioase la superlativ, le încap doar spațiile universale: „În Asia aș fi avut de lucru, nici vorbă, monologhează el. Aș fi ridicat Babilonul pe Euphrat, zidind în cărămidă și bronz. Nu mă-ncurcam cu reparații." „Cu aztecii lui Monctezuma cu siguranță m-aș fi înțeles. Ministrul de lucrări publice Chihuacoatl pare să fi fost un om deștept. La Iztapalapa și Temixtitan aș fi făcut niște cetăți lacustre mai somptuoase decît Veneția și Petersburgul, într-un stil baroc mirific, cu temple în onoarea vulcanului Popocatepetl". Estetica lui Ioanide este, în ce privește creația, de descendență horațiană, țintind să puncteze spațiul gol cu înalte repere-mesaj: „Oamenii nu construiesc din instinct practic, ci pentru a-și semnala viitorului trecerea pe pămînt. Casa e un apel în pustiu". Creația pură eliberează forțele omului, îl vindecă prin catharsis: „Ioanide construia în imaginație, găsindu-și în această ocupație liniștea spiritului". Pe de altă parte, prin atingerile sale cu geometria, arhitectura lui Ioanide este o formă a raționalismului: „Ioanide era prea înrădăcinat în raționalismul lui ca să-și schimbe filozofia [...]. Pentru Ioanide etern era echivalent cu geometric". După cum, în mișcarea practică a vieții, prin ignorarea contingentului și perceperea universalului, se ilustrează același program clasic major. Același semn îl poartă concepția sa asupra naturii umane, după care oamenii se împart în metafizici și pragmatici: „Un metafizic însemna un om care urmărea liniștea gîndurilor sale, trăind într-o sferă abstractă, chiar cînd, spre a-și apăra această izolare, părea a se coborî în prezent". În fine, ca pentru toți clasicii, creația este, pentru arhitect, o terapeutică morală și totală în același timp, conservînd proaspete forțele spiritului, menținînd veșnica tinerețe. De aici, contrastul din finalul romanului, care-l găsește pe Ioanide

lovit de cele mai mari dureri umane posibile, dar mereu tînăr prin creaţie, în contrast cu Pomponescu, îmbătrînit şi alunecat în unica soluţie posibilă, moartea, în ciuda liniei calme a destinului său public şi a vieţii sale sufleteşti.

Nici disponibilitatea erotică aproape nelimitată a personajului nu spune alt lucru. S-au uitat şi trebuie să se uite comentariile terestre din jurul acestei teme. Dacă, pe o latură a sa, Ioanide ilustrează principiul lui Don Juan, nu avem decît, raportîndu-ne la substanţa piesei lui Max Frisch, un exemplu de fericită incidenţă a două linii de profundă interpretare a temei. Pe această linie de principii nu trebuie nici să ignorăm, nici să ne lăsăm copleşiţi de aparenta contradicţie a personajului: el caută în aventură spiritul casnic („Ioanide avea acest caracter, că, deşi solitar în propria lui casă şi foarte instabil, transporta spiritul casnic şi în escapade, şi oriunde se refugia mai mult înjgheba un cămin provizoriu"); dar, îşi socoteşte soţia ca pe o perpetuă logodnică, familia fiind, pentru el, o instituţie sacră.

Văzută astfel, construcţia de principiu a personajului ne spune mai clar cît datorează şi cît nu datorează procesului proiectării. Ca erou de roman, Ioanide a fost construit pentru a realiza un program teoretic turnat într-o structură epică, nu pur şi simplu pentru o pledoarie pro domo. Dealtfel, din întreg complexul vieţii şi activităţii literare a lui Călinescu, acest personaj nu-şi află vecinătatea cea mai apropiată în elanurile lirice ale autorului sau în preocupările sale introspective. În schimb, nu este deloc greu de demonstrat relaţia intimă cu un alt personaj călinescian şi anume cu Eminescu din cunoscuta monografie. Că felul cum apare acolo poetul nostru naţional ne îndreptăţeşte să vorbim despre un personaj călinescian, nu mai trebuie dovedit la ora actuală a evoluţiei spiritului nostru critic. Dar vom nota punctele de contact, prin similitudine sau contrast, dintre cele două creaţii. Cel dintîi este dimensiunea creativităţii. Capitolele privitoare la *Cultura*, *Descrierea ope-*

Scanned with OKEN Scanner

rei, Cadrul psihic şi *Cadrul fizic* din *Opera lui Eminescu* delimitează spaţii de vastitatea celor evocate pentru setea de construcţie a lui Ioanide. În acelaşi timp, capitolele volumului I al monografiei, *Filosofia teoretică* şi *Filosofia practică*, trimit destul de elocvent la pasajele corespunzătoare din portretul lui Ioanide, mai ales la receptivitatea sa pentru universal şi opacitatea la particular. Şi totuşi, Ioanide nu este întru totul un alt Eminescu. Îi desparte un anumit punct din concepţie, poate de domeniul amănuntului, dar cu cele mai fertile deschideri, mai ales pe linia dezvoltărilor concrete ale programului. Demersul constructiv al lui Ioanide reprezintă, principial, am văzut, o negaţie a naturii, pe care o înţelege prin principiul totalei gratuităţi şi caută s-o înlocuiască prin construcţie. În schimb, Eminescu şi creaţia sa, în viziunea lui Călinescu, reprezintă un mod de a se integra în natură, de a-şi însuşi viaţa ei intimă şi misterioasă, de a crea în sensul ei constructiv. Deci două principii creatoare de dimensiuni şi exerciţiu universal, dintre care, prin atitudinea faţă de natură, unul reprezintă reversul celuilalt.

Conturînd astfel, fără pretenţia de a epuiza, problematica presonajului central al cărţii, ni se impun cel puţin două constatări de ordinul practicei exegetice. Cea dintîi priveşte poziţia centrală a personajului. Şi anume, după această interpretare, este greu, dacă nu chiar imposibil, a mai admite că un alt personaj sau abstracţiune ar putea să ocupe poziţia centrală. Nu mai este loc pentru căutare şi exerciţiu asociativ: nici o Iliadă bufă, nici un tratat despre moarte, ci, simplu şi clar, romanul lui Ioanide, al creatorului de perspective universale. A doua constatare ţinteşte spre aprecierea întregii anecdotice a cărţii, spre fauna numeroaselor sale personaje şi jungla nu mai puţinelor întîmplări. Înţelesul şi rostul lor ne apar acum clare: nu este o anecdotică mai mult sau mai puţin măruntă din mediul intelectual şi artistic, nici o cronică mondenă cifrată a unei epoci; nici măcar tema, oricît de amplă, a impostură intelectuale şi a arivismului

colectiv al intelectualității burgheze. Căci perspectiva universalistă în care îl înțelegem pe Ioanide ne obligă să vedem, în fiecare din însoțitorii lui în hățișul complicat al cărții, cîte un corespondent complementar al ideii de universalitate și al destinului universal al unui artist creator. Nu este greu, dealtfel, să observăm că, în afara unor personaje incluse în Mișcare și a unora cu totul lăturalnice, celelalte își trădează, fiecare, cîte un punct comun cu Ioanide, platforma inițială de pe care se delimitează acuta deosebire. Astfel, cuplul cu vizibile implicații tragi-comice Suflețel-Hagienuș („Panait Suflețel, amicul și inamicul etern al lui Hagienuș . . .") se distinge nu numai printr-o cultură clasică greu de egalat, dar mai ales printr-un aparent refugiu în universul clasicității, înțeles ca o terapeutică sufletească pentru „răul secolului", zbuciumul cotidian. Hagienuș este, însă, întruchiparea sterilității comice, substratul de contrast al comicului constituindu-l discrepanța dintre bogata lui cultură și totala incapacitate creatoare: „Din Seneca, singurul dintre stoici pe care îl tolera Hagienuș, recita pe dinafară. Studiile pe care le făcuse despre Regele Lear erau eminente și încă și acum, cînd mergea în străinătate, avea acces la savanții iluștri, care-l stimau nespus. Oral, Hagienuș era în stare să descifreze o inscripție dificilă și să o comenteze sau să dea sugestii surprinzătoare în dezlegarea unei probleme. Știa tot ce se putea ști, fiind extrem de disociativ. Cînd era vorba de a scrie, lucrul se schimba, Hagienuș nu trecea de titlul lucrării". Suflețel, în schimb, era copleșit de prestigiul capodoperelor, fără a trece la o altă treaptă a receptării decît semnul exterior al stimei: „Fără a fi meloman, își nota numai producțiile de reputație stabilită (Mozart, Bach, Haydn, Beethoven) și asculta religios, cu ochii închiși, șoptind din cînd în cînd: „Minunat! Minunat!" Dacă concertul era început și Suflețel venea din altă odaie, mergea în vîrful picioarelor. Și aici, prestigiul capodoperelor cauza lui Suflețel o comoție morală, fără raport la valoarea muzicii în sine, dar emoția era tot așa

de convulsivă ca şi faţă de *Georgicele* lui Virgil. În rezumat, Sufleţel, descendent de ţăran, se afla în faza mulţumirii de a trăi în civilizaţie. Afară de aceasta nu visa mare lucru". Cît priveşte pe Dan Bogdan, la el aspectul formal înăbuşea „sentimentele umane, afară de cazul cînd o minte liberă i le sugera". „Îşi ocrotea atît de mult familia, fie şi colaterală, încît pentru o pereche de ghete cerea audienţă şi pierdea cîteva ore". Raporturi substanţiale se pot stabili între Ioanide şi bogatul colecţionar Saferian Manigomian: un gust înnăscut, un deosebit de acut simţ al valorii, o nevoie organică de frumos hrănită, la cel dintîi, cu acumulările lungului şir de generaţii. Există un teritoriu pe care cei doi se înţeleg fără cuvinte şi Ioanide este atras spre casa bogatului armean ca spre un spaţiu de împlinire şi linişte sufletească. Şi totuşi, dincolo de temeiurile adînci ale apropierii, clasicismul lui Ioanide alimentîndu-se din surse la fel de vechi cu cele ale simţului pentru frumos al lui Manigomian, îi desparte categoric soluţia fiecăruia privind finalitatea universului estetic: arhitectul, personal dezinteresat, era un umanist de dimensiuni universaliste, în înţelegerea lui destinul însuşi al omenirii fiind legat de şansa creaţiei; colecţionarul, în schimb, sacrifica gustul pentru frumos şi plăcerea estetică practicii comerciale şi anume nu unei simple cupidităţi, ci plăcerii schimbului perpetuu. Pentru Manigomian, valoarea artistică se justifică în incontinentul flux al schimbului. Semnul labilităţii este cel ce indică şi pe Gaittany. Personajul este ceea ce se poate numi prezenţa absolută; silueta lui uşor comică, prin imprevizibilele-i evoluţii, face legătura între cele mai disparate medii ale romanului. Gaittany afişează comprehensiunea perfectă, totală şi adaptată la orice situaţie, atît numai că el îi practică doar gestul exterior. Colecţie a unui inepuizabil repertoriu de gesturi, Gaittany îşi opreşte rolul la limita exterioară a actului, nefiind în stare nici de treapta cea mai primitivă a creaţiei, participarea. Astfel încît raporturile sale cu Ioanide, constant bune, nu depăşesc semnificaţia unor

corespondențe strict formale, pe planul conținutului schimbul între ei fiind principial imposibil, prin absoluta vacuitate a lui Gaittany.

Evident însă că Pomponescu este corespondentul cel mai apropiat lui Ioanide, într-o măsură ce merge pînă la un paralelism destul de fidel. În complexul de situații în care este pus și în anturajul său uman și social, Pomponescu pare a produce cîteva note comice prin — la cea dintîi vedere — ascendentul avut la el de impresia exterioară asupra conținutului. Pomponescu reprezintă, e drept, triumful autorității formale și drama ei, în același timp. Și totuși, prin preocupările de creație, se pune în lumină o anumită substanță, deloc neglijabilă. Căci Pomponescu nu este pur și simplu impostura, distanța de la el la Gaittany fiind de ordinul contrastului acut. Atît de apropiat, prin formație și, în parte, prin destin, de Ioanide, Pomponescu reprezintă, în esența portretului său, creația lipsită de înalt zbor universal. Infirm organicește de dimensiunea universalității, personajul se refugiază, teoretic, între limitele restrînse ale spațiului național, pe care are iluzia a-l servi cultivîndu-l în sine, opac la determinarea dialectică dintre național și universal. Îngrădit în zone minore, principiul creator nu se materializează nici măcar sub forma unui elan sufletesc, a unui vis al creației, și Pomponescu își caută compensații pe scara ierarhiilor politice. Dar din domeniul teoretic și tactic al politicii el nu se arată a pricepe ceva, ministeriabilul continuu care este neașteptînd de la viața publică decît formularea unor onoruri pe care creația i le refuzase. Ratat în profesiunea-i principală încă de la început, prin programul îngust și deficitar, hrănit o vreme cu iluzia succesului politic, Pomponescu nu are conștiința clară a ratării sale decît în momentul cînd își vede cariera ministeriabilă încheiată. Victimă a unei drame a compensațiilor iluzorii, personajul sfîrșește previzibil și calm, substanța sa interioară minoră neputînd alimenta o autentică tragedie.

Dar grupul de personaje înconjurătoare, din care am

Scanned with OKEN Scanner

încercat să conturăm cele mai importante portrete, surprinse în esenţa programului lor, nu este singurul element de contrast al principiului universalist întruchipat de Ioanide. Arhitectul mai este confruntat cu epoca istorică şi, mai ales şi foarte acut, cu convulsiile oarbe ale Mişcării. Aceasta, prin substratul său iraţionalist şi anarhist, exclude, de la început, orice posibilitate de raport cu arhitectul. Şi totuşi, ambii copii ai lui Ioanide se arată intim integraţi Mişcării. Astfel încît arhitectul este pus, în mod necesar, în situaţia unei clarificări, a unei precizări de poziţii unde sentimentul patern va juca un rol deloc lipsit de importanţă.

Şi de această dată personajul lui Călinescu reacţionează în conformitate cu esenţa fundamentală a programului său. Oricît ar părea de curios, temeiul principal al opoziţiei dintre Ioanide şi Mişcare este unul de natură strict politică. Arhitectul nu este artistul cufundat în universul creaţiei sale, pe care acţiunea turbulentă şi iresponsabilă a Mişcării să-l deranjeze în liniştea sa interioară; el nu este nici părintele căruia Mişcarea i-a jertfit copiii. În momentele confruntării, Ioanide gîndeşte şi acţionează ca un om politic, potrivit unui program politic. Căci, în esenţa sa teoretică şi practică, arta lui Ioanide este o formă a politicului, o formă de gîndire şi acţiune politică: la baza ei stă condiţionarea idealului artistic de destinul umanităţii, spaţiul ei de manifestare şi în acelaşi timp finalitatea supremă este cetatea. Ioanide gîndeşte şi visează cadrele monumentale ale vieţii publice a umanităţii, în desfăşurarea ei generoasă. Confundată cu scopul public, deci politic, arhitectura lui Ioanide este democratică şi umanitară. El contestă Mişcarea cu violenţă, ca pe o formă de instalare a arbitrariului, a setei de putere şi a terorii, îndreptată împotriva spiritului egalitar şi de libertate al umanismului. Gavrilcea este pentru el o specie umană inferioară: „În obrazul presărat cu furuncule supurante, în falca proeminentă de jos, în teşitura frunţii, în ochii înfundaţi, în picioarele enorme, în privirea plină de bă-

nuieli și în limbajul sărac și prudent citesc viitorul lui". Iar dacă Pica, fiica lui Ioanide, își justifică atașamentul față de acest conducător al Mișcării prin fascinația forței lui vitale, arhitectul condamnă această rătăcire în numele superiorității evidente a gîndului asupra faptei oarbe.

Debutînd pe solul principiilor politice, conflictul dintre Ioanide și Mișcare, cu toate participările de ordin personal, se consumă numai pe acest teritoriu. Punctul lui final, condamnarea totală și definitivă a Mișcării, este atins de tatăl lui Tudorel și al Pichii, eroii postumi ai Mișcării, din înălțimea acelorași considerente de principiu. Faptul, se poate înțelege, n-a fost ușor; Ioanide a trebuit să stingă în el toate reacțiile paterne, pentru a păstra puritatea gîndului. A fost o probă de răvășitoare depersonalizare, la care arhitectul singur s-a supus și care exprimă, încă o dată, consecvența de program a personajului: Ioanide a acționat numai ca cetățean, component al umanității gînditoare, libere și egale.

Față de înălțimea demnității umane a atitudinii lui Ioanide din momentele de grea încercare, în care spiritul aventurist al Mișcării i-a sacrificat copiii, cu atît mai pregnant apare contrastul reacțiilor celorlalți. Speriați, în primul moment, de duritatea unor practici politice nemaiîntîlnite, Hagienuș și compania, odată spaima trecută, caută mijloace de acomodare, pîndind și speculînd profitul politic. Ioanide își călcase, cum se spune, pe suflet, renunțase la punctul de vedere personal, la condiția lui individuală, pentru a rosti condamnarea Mișcării de la înălțimea calității de OM, componentă a umanității universale. Din contră, ceilalți, de la Suflețel la Gaittany și Saferian, în reacțiile lor față de Mișcare, se coboară cît mai mult posibil în ipostaza individuală a persoanei lor, reacționînd limitat și meschin.

Încăpător pentru substanța ideatică de cel mai înalt preț, uimește, la *Bietul Ioanide*, și capacitatea, am zice, nelimitată de a cuprinde mișcarea vieții. Evident că cel dintîi mod de receptare a acestui conținut este interesul

Scanned with OKEN Scanner

epic propriu-zis, fascinația exercitată de arta sa de narator cum puține s-au mai exprimat în limba noastră. Numai că, pentru a defini adevărata semnificație și valoare a romanului, este neapărat necesar să încercăm să depășim, cel puțin cu această ocazie, momentul curiozității epice fragmentare și să căutăm înțelesurile generale. Bogăția de fapte cuprinse de roman în complicata-i arhitectură nici nu are altă menire decît aceea de a pune în lumină o idee de ordin general, cu care se află în cel mai strîns raport. Căci viața pulsează în romanul lui Călinescu nu prin ritmul mărunțit al episodului fragmentar, ci printr-o dinamică vastă, în ipostaza ei cuprinzătoare de experiență; este o experiență cu valori de generalitate, subsumînd nu numai natura particulară a omului, cît mai ales pe cea categorială — experiența grupului de intelectuali, experiența Mișcării, experiența lui Ioanide, care, mai ales în acest punct, nu reprezintă o simplă individualitate — țintind spre sensurile și dimensiunile experienței totale, de tip universal. Iar ceea ce s-a numit de către critică (Ion Bălu, între alții) moralismul viziunii de ansamblu a romanului, nu se referă numai la criteriile morale de construcție a diferitelor personaje, ci, cu precădere, la statutul axiologic al acestui bogat conținut de experiență umană, cuprins, programatic, în carte. Aportul ei se definește tocmai aici, pe planul valorilor morale născute din complicata dramaturgie umană conținută. Căci, spre exemplu, Mișcarea este prezentată mai ales în ipostaza ei de experiență umană: o experiență provocată artificial, în care anumite elemente motorii, precum gustul aventurii, al puterii sau al morții, acționează cel puțin cu un ceas înaintea unei adevărate concepții despre faptă, putere sau moarte. Izbește de la început trăsătura de întîrziată și tristă juvenilitate a participanților la Mișcare: ei par tineri fără șansa împlinirii, ori neevoluați dintr-o copilărie cu accente de ferocitate, necunoscînd candoarea. În clipe de gravă meditație, Ioanide crede că Tudorel provine dintr-o corupere a propriei sale substanțe bio-

Scanned with OKEN Scanner

logice: „Tudorel era un homuncul al său, probabil, care mocnise în propria sa ființă transcendentală și printr-o demineralizare de substanțe tonice, devenise un monstru de nerecunoscut, în care cîteva linii grotești caricaturizau și denaturau propria sa formulă biologică". El vede numai ridicolul, grotescul din acțiunile lui Tudorel, explicînd totul printr-o tragică fatalitate: „Am fost aruncați amîndoi în condiții deosebite (se adresează el fiului) și aceeași energie fundamentală s-a tradus la tine într-o prostie, la mine într-un miraj continuu. Eu se pare că am izbutit parțial, fiindcă am picat într-un timp fără furtuni, tu, mai nenorocos, ai nimerit o epocă tenebroasă, în care unii din voi ați confundat crima cu eroismul, creindu-vă o morală echivocă".

O experință de viață bogată și adeseori gravă cunosc și cei din grupul de intelectuali din jurul lui Pomponescu, Manigomian sau Gaittany. De data aceasta, însă, o experiență în general mimată, a cărei practică este pusă în dificultate de factorul cultură din componența formulei lor. Exersați în universul livresc mai adînc decît în propria lor viață, cei mai mulți dintre ei fac figura unor dezorientați ce caută să se salveze din impas prin schimb de valori sau situație. De regulă, ei încearcă să suprapună peste meschina lor existență prestigiul unor modele ilustre, fără a reuși adevăratul transfer. Un defect de optică adăugat unei mari comodități a vieții interne și, mai ales, unei funcționări formale a mecanismului etic, îi azvîrle în brațele iluziei legănătoare a confruntării cu modelul, cînd, în realitate, acest model rămîne tot pretext de viață deturnată, artificială, livrescă, deci copia unei copii, iluzia unei iluzii, viața reală consumîndu-se în spații de mare mizerie umană. Hagienuș, Sufletel și ceilalți sînt cei pentru care cultura, valorile creației exercită un miraj în care cred a se confunda ca în propria lor viață, pe dimensiuni majore, dacă nu chiar eroice, cîtă vreme, prin faptul real al participării lor la experiența vieții, se dovedesc mecanisme umane mărunte, meschine sau ruginite.

Scanned with OKEN Scanner

În schimb, Ioanide este cel ce reușește transferul. Pentru el, sensul și conținutul, esențiale, ale experienței umane se confundă cu fapta artistică. El trăiește cu adevărat în spațiul creației sale, cîtă vreme ceilalți mimează doar. Și totuși, *Bietul Ioanide* nu este un roman al creației, în genul *Muntelui vrăjit*. Paginile cărții ne arată cum un personaj care reușește să-și găsească sensul adevărat și total al vieții în dimensiunea universală a creației sale se lovește de cel puțin două fapte de suprinzătoare experiență umană. Una este cea a contemporaneității cu grupul de intelectuali cu care este asemenea și, totuși, cît de deosebit; alta este întîlnirea lui cu Mișcarea, sacrificiul absurd al copiilor săi pe un altar străin și inuman. Cea dintîi este, pentru arhitect, prilejul unei observații morale, nu tocmai continui, dar ascuțite, acționînd fragmentar dar eficace spre consolidarea propriei poziții; o gimnastică a meditației și judecății interne, din care propriul program și propria soluție ies fortificate prin cîștiguri de domeniul filozofiei morale sau umorului. Este o activitate secundară ce menține degajate și în formă capacitățile spiritului, ritmul egal, de netulburat calm clasic, al activității sufletești și creatoare. Chiar cînd sînt deranjanți, companionii lui Ioanide sînt necesari, în rol colectiv de acompaniator contrapunctic și stimulator. În schimb, experiența Mișcării reprezintă, pentru Ioanide, o zguduire teribilă, zguduirea supremă. Părinte de o aparentă indiferență, prin moartea copiilor săi arhitectul este lovit decisiv în punctul cel mai dureros, de cea mai intimă incidență între programul individual al substanței sale biologice și cel supraindividual al personalității lui creatoare. Ca artist constructor, Ioanide transmitea spațiului universal și eternității mesajul creației sale dimensionate pentru aceste perspective. Ca om însă, el comunica prin copii cu universalul și eternitatea. Acțiunea brutală și inconștientă a Mișcării a lovit tocmai aici, în nexul cel mai intim al lui Ioanide cu eternitatea, lăsîndu-l numai cu șansa iluzorie a împlinirii prin creație. Este experiența cea mai

profundă și cea mai tragică totodată pe care o poate trăi un om construit după datele personajului călinescian. Privind lucrurile din punct de vedere problematic, moartea Pichii și a lui Tudorel au semnificația sfîrșitului categoric și general; prin ea se anulează aspectul concret, fizic, al deschiderii spre universalitate a cărții. E adevărat că Ioanide supraviețuiește, pe cînd Pomponescu se sinucide, dar salvarea lui este mai cutremurătoare decît moartea colegului și rivalului. Căci Ioanide este negat cu brutalitate în șansa comunicării directe cu umanitatea și eternul; salvat de la propria moarte, el trebuie să asiste la expierea principiului uman pe care îl reprezintă.

Prin acest nod de înțelesuri, romanul își pune în lumină momentul său tragic major: supraviețuirea lui Ioanide ca individualitate umană, cîtă vreme se prăbușește în moarte dimensiunea universală a persoanei sale. Văzut astfel, ni se luminează acum și înțelesul aparte al titlului său și dominanta caracteristică a substanței sale ideatice. *Bietul Ioanide* este un roman tragic prin sensul originar al formulării problematicii sale. Se poate vorbi, în acest caz, ca și în cel al marilor opere ale antichității, despre o vină tragică. Ea grevează asupra lui Ioanide însuși, dar nu este simpla contradicție dintre artist și mediu. Mișcarea este, aici, pretextul mărunt, instrumentul orb și nimic n-a fost mai potrivit, artisticește, decît perspectiva disprețuitoare care o situează în zonele joase ale grotescului. În schimb, adevărata vină tragică a personajului principal se află în însăși formula personalității lui. Ioanide era de la început condamnat, el nu avea cum să împace dimensiunea universală a forței lui creatoare cu condiția sa biologic individuală de om. Era de așteptat ca arta să triumfe, iar individul să fie înfrînt.

Dimesionat astfel, personajul lui Călinescu trădează resurse greu de epuizat. El își profilează o statură puternică, bazată pe o substanță generoasă, reclamînd, pe

Scanned with OKEN Scanner

drept cuvînt, un loc în galeria marilor eroi ai literaturii universale. Și totuși, *Bietul Ioanide* nu este cartea unui singur personaj sau, pentru a fi mai expliciți, valoarea artistică a cărții depășește valoarea personajului ca atare. *Bietul Ioanide* reprezintă, în egală măsură, o performanță de viziune și una narativă.

Dacă problematica esențială a personajului central este cea pe care sperăm că am evocat-o în însemnările noastre și dacă ea este condiționată tragic prin însuși principiul intern al formulării ei, în schimb, problematica laterală, complementară, cunoaște implicații comice apreciabile. Și totuși, sînt recomandabile prudența și discernămîntul. Comicul călinescian este unul de natură clasică, bazat pe contradicția dintre aparență și esență, dar în condițiile unei sfîșieri, adesea, atît de categorice, încît apropierea de tragism nu poate scăpa lecturii avizate. Am văzut, dealtfel, în ce constă consubstanțialitatea personajului principal al cărții cu cei ce îl înconjoară. Aproape pentru fiecare caz în parte limita dintre tragic și comic este foarte fragilă și interpretarea trebuie să fie foarte atentă unde pune accentul. Oare cum poate fi interpretată experiența lui Hagienuș, în perpetuu conflict cu copiii săi, comandînd lui Ioanide un monument funerar pentru eternizarea memoriei defunctei sale soții, neplătindu-l și consimțind, cu lacrimi, la valorificarea lui? Sau veșnica așteptare a candidatului etern la o catedră universitară, Gonzalv Ionescu, pîndind buletinele de sănătate ale titularilor, în speranța unei ocazii, gata să divorțeze pentru realizare, asistînd înfrigurat la șirul nesfîrșit și exasperant de maladii pe care le suferă profesorul Conțescu, așteptîndu-i sfîrșitul în nespuse frămîntări sufletești pentru a deceda el însuși în locul titularului încăpățînat să supraviețuiască? Dacă am utiliza termenul de tragi-comic poate am lăsa o portiță deschisă pentru acela de melodramă, ceea ce ar contraveni flagrant cu tonalitatea autentică a cărții. În realitate, comicul călinescian este de cea mai gravă extracție și expresie; el poate fi comparat cu cel al lui Molière și,

Scanned with OKEN Scanner

pentru o cît mai nuanțată interpretare, se cuvine să păstrăm atît caracteristica gravității, cît și vecinătatea strînsă, delimitată de o graniță nu de puține ori oscilantă, cu tragicul. Substanța tragică a comicului călinescian este cît se poate de firească, după cum firesc este și procesul de uneori abia simțită convertire a unuia în celălalt.

Dispoziția etajată a problematicii romanului, mai precis spus schema structurii lui, compusă dintr-un element de bază (cercul semnificant Ioanide) și un spațiu ambiant (Hagienuș și ceilalți, epoca, Mișcarea), explică și planul complicat al construcției narative. În acest domeniu, marea artă a scriitorului constă în aducerea la viață a unor principii de compoziție clasică. În spațiu, adică pe orizontală, schema narativă multiplică, uneori cu perspectiva infinitului, sistemul unui contrast inițial reluat în nenumărate variații, într-o tehnică ce aduce aminte de cea a barocului muzical sau a mozaicului. Exemplele cele mai elocvente sînt evoluția casei de afaceri a lui Saferian și îmbolnăvirea lui Conțescu. În primul caz, relația inițială de contrast se stabilește între bogatul armean și fiica sa, Sultana, prin notarea unei — la început — abia perceptibile deosebiri între atitudinea celor doi față de obiectele colecționate; narațiunea înaintează mai întîi calm, prin stricte acumulări cantitative, scene ilustrînd încă o dată și încă o dată distanța dintre tată și fiică pentru ca, în final, să avem ideea unei acute deviații a simțului originar și comun pentru frumos. Al doilea exemplu debutează de asemeni șters, anodin, aproape nesemnificativ, cu o simplă indispoziție a profesorului universitar de geografie. În partitura muzicală a romanului, deși reprezintă încă o notă surdă, scena e încărcată de prevestiri; mai ales Gonzalv Ionescu reacționează atent, cu toate simțurile la pîndă, așteptînd, presimțind și chiar invocînd catastrofa. Urmează aceleași reluări la nesfîrșit ale temei, într-o tensiune din ce în ce mai ridicată, creată nu atît de iminența unui sfîrșit tragic, cît de contrastul dintre

Scanned with OKEN Scanner

întorsătura realmente dramatică a faptelor și calmul imperturbabil al naratorului, el însuși părînd a mima ignorarea catastrofei. Iar după ce, prin tensiunea mereu reluată a fiecărei noi îmbolnăviri, lucrurile au depășit de mult capacitatea de acceptare a cititorului exasperat de prelungirea la nesfîrșit a finalului, acesta intervine printr-o singură mișcare, oprind, după un procedeu cinematografic fluxul acțiunii în cea mai surprinzătoare rezolvare cu putință: moartea lui Gonzalv însuși.

În timp, pe verticală, schema romanului urmează o traiectorie spiralată. Procedeul preferat este revenirea în locuri sau situații marcate ca repere principale ale acestui univers. Între toate, este preferat salonul lui Saferian; el este scena ce asamblează pe toți protagoniștii, decorul compozit al colecțiilor de valoroase obiecte antice fiind cel mai potrivit fundal pentru o agitație umană care aici, în acest context, își relevă valorile adevărate. Prin contrast, se detașează vanitatea și meschinăria, în timp ce, aceleași obiecte vechi, cu viața de secole sau de milenii, cu destin legat de însuși destinul frumuseții, reprezintă ambianța cea mai elocventă a portretului lui Ioanide. Și, pentru ca totul să aibă farmec și înțeles în acest spațiu înnobilat prin prestigiul unor înalte abstracțiuni, durata are glas și destinul avertizează prin bătaia de gong a venerabilei pendule.

Scanned with OKEN Scanner

DAN BOTTA, POETUL

Judecata globală asupra operei poetice a lui Dan Botta se află în situaţia curioasă şi în bună parte paradoxală de a depinde, într-o măsură mai mare decît ne-am putea aştepta, de metoda critică de abordare a scrisului său, mai bine zis de căile prin care se face intrarea în şi apoi explorarea unui univers plin de farmece şi care, ca o pecete de taină în plus, părea că este cunoscut abia unui cerc restrîns de iniţiaţi. Să exemplificăm. Iată cazul frumoasei ediţii de *Scrieri*, în patru volume, între coperţile căreia mîna pioasă a soţiei poetului a cules şi îngrijit cea mai mare parte a textelor rămase de la Dan Botta: versuri, piese de teatru, eseuri, poeme în proză, articole teoretice şi critice, recenzii. Ediţia este însoţită de o scurtă notiţă bibliografică, de o prefaţă, semnată de Ion Biberi şi intitulată *Apropiere de personalitatea şi opera lui Dan Botta*, precum şi de un fragment din monografia neterminată pe care regretatul Eugen Schileru intenţiona să o închine autorului *Cantilenei*. Dacă luăm în considerare faptul că acesta din urmă reproduce fragmente masive din interpretarea critică pe care, cu ani în urmă, o schiţase Mircea Eliade pe acelaşi subiect, avem toate motivele să apreciem această ediţie nu numai ca pe o culegere aproape completă de opere, dar şi ca pe cel mai avizat instrument de cercetare a lor. Ceea ce se poate observa este că fiecare din cei doi exegeţi prezenţi direct în ceea ce am putea numi sistemul de cercetare a operei lui Dan Botta îşi orientează efortul interpretativ din direcţia generalităţilor spre aceea a faptelor

limitate, speciale: amîndoi stabilesc, cu o ingeniozitate pe care nu e deloc greu să o bănuim și recunoaștem, cheia de bază a personalității și operei poetului, urmînd ca aceasta să servească pentru deschiderea și interpretarea diferitelor compartimente luate separat. Însăși mărturia lui Mircea Eliade, cu întregul ei prestigiu, nu este invocată cu alt scop decît cu acela de a sprijini, de a contura și mai apăsat zona nucleică a personalității lui Dan Botta. Și, pentru că veni vorba, nu cred că poate fi lipsit de interes să refacem, pe urmele celor trei interpreți, acel profil de medalie cu care ne urmărește, prin timp, autorul *Eulaliilor*, cu atît mai mult cu cît farmecului, greu de ascuns, al unei soluții de viață și al interpretului acestei soluții i se asociază calitățile textului critic ca atare. Astfel, pentru Ion Biberi, scrisul lui Dan Botta a fost „expresia unei vaste viziuni a universului, de la a cărei perspectivă a înțeles să cuprindă întregul vieții și faptelor de cultură". Eugen Schileru, la rîndul său, numește această viziune: „Pentru el [pentru Dan Botta — n.n.] cosmosul era un imens corp acoperit de tatuaje semnificante, care se implicau unele pe altele conform analogiei universale"; „era imposibil să nu fie tentat de marile sinteze, ca de pildă aceea între dionysiac și apollinic . . ." Vastitatea cîmpului aperceptiv, dar cred că se poate întrebuința chiar termenul de absolut, este dublată, pe o altă dimensiune, de o tendință spre „realitățile originare", „datele elementare ale lumii" (Ion Biberi), sau, cum notase Eugen Schileru, „părea purtat de un magnet lăuntric spre arhetipuri și esențe", sau, revenind iar la textul lui I. Biberi: „Năzuia către „esențe", către puterile primordiale care explicau întîmplările". Mecanismul gîndirii lui Dan Botta, dacă se poate întrebuința acest termen dîndu-i cît mai mult din accepțiunea și mai ales parfumul său de antichitate, ne dezvăluie fulgerări dintr-o zonă de mare incandescență, acolo unde se petrece o profundă combustie interioară, înțelegînd termenul în sensul său chimic, adică sinteză, căsătorie a două elemente: „Printr-o firească inconsecvență depă-

şea, fără să şi-o mărturisească, limitele raţiunii, pentru a se călăuzi către datele instinctive, arhaice, încă nedesluşite, care au generat realităţile prezente; aceeaşi contradicţie lăuntrică va explica şi viziunea sa eleatică a lumii, ce nu excludea recunoaşterea primenirilor evolutive." (Ion Biberi). Este aici ceea ce limbajul critic de acum cîţiva ani ar fi numit o contradicţie adîncă; dacă ar fi să acceptăm acest limbaj, păstrîndu-ne însă cît de cît în limitele bunei-credinţe, statura poetului ne-ar apărea suspendată pe muchia unei împrejurări fertile în dramatism; ne-ar apărea, în acest caz, explicabilă mai ales sarcina de tensiune a operei sale, manifestată pînă la nivelul textului, nu ca o căldură propriu-zisă, ci ca o energie internă dominată de disciplina clasică a unei concepţii şi tehnici artistice ce permite să transpară abia semnul incandescenţei, ca un reflex îndepărtat pe o faţă aparent imobilă şi rece. Mai bogată în semnificaţii şi mult mai intim angajată în întreg complexul de relaţii interne ale operei ne poate apărea această situaţie (realitate) conflictuală dacă o interpretăm nu ca pe o simplă contradicţie, putînd să însemne şi derută internă, ci ca pe un mod, sîmbure dialectic, generator de mari energii. În această accepţie e preferabil să ne ferim a da un nume acelui principiu intim, încărcat de tensiune, şi să mărturisim că putem recunoaşte, şi deci numi, doar feţele lui aparente şi trecătoare, undele mai mult sau mai puţin îndepărtate ale descărcării de energie primară. Amintiţii comentatori ai operei lui Dan Botta au indicat cîteva din aceste convertiri în aparenţă ale misterului dialectic intim. Acelaşi Ion Biberi notează: „. . . antinomia lui fundamentală: afirma în acelaşi timp principiul limitei, al rigorii şi al simetriei geometrice, complăcîndu-se totuşi în alimentarea vegetaţiei stufoase, proliferante, a imaginaţiei slobode", ceea ce Eugen Schileru exprimase în alte cuvinte: „Poate tocmai pentru că în străfundurile sale se agita un suflet dionysiac, Dan Botta, conştient de forţele de opoziţie şi diviziune din forul său interior, tindea spre ordine şi austeritate." În termenii de specialitate ai cri-

Scanned with OKEN Scanner

ticii artistice, ideea de mai sus se poate exprima și cu ajutorul noțiunilor de clasic și romantic. Pentru Ion Biberi, de exemplu, Dan Botta este „un scriitor de structură mentală romantică, dominat și cucerit de echilibrul clasic", în vreme ce Eugen Schileru definea clasicismul lui ca fiind „deschis, modern, mereu amenințat, mereu pierdut și recîștigat, niciodată fosilizat". Nu altceva indicase, într-o formulă mult mai succintă, Mircea Eliade; mai mult, definiția acestuia din urmă pare a diagnostica, prin aceiași puțini termeni, atît ceea ce am numit noi principiul dialectic intim al personalității lui Dan Botta cît și felul cum poetul a înțeles să-l exprime, să-și poarte adică destinul, printr-o totală cufundare în rigorile acestuia, care, departe de a-i anula statura subiectivă, constituie tocmai materialul pentru întruparea lui. Astfel, după Mircea Eliade, „așa-zisul clasicism al lui Dan Botta, cu toată erudiția greco-latină, pe care o implică [...] [era] înainte de toate, un mod de a fi în lume".

Este, pentru a intra în universul operei lui Dan Botta, trebuie s-o recunoaștem, poarta de cea mai înaltă onoare. De aici, totul se vede în proporții majore, dimensiunile sînt gigantice, ochiul țintește dincolo de aparențe spre limite, iar deasupra vedem arcuindu-se bolta supremă a absolutului. E o lume de uriași dictînd pași de uriași, gesturi de uriași... Iar noi ne întrebăm: din această perspectivă, cum oare puteau să apară dimensiunile operei lui Dan Botta, și ale fiecăreia din prestațiile sale în parte, altfel decît măsurate în sistemul de măsură al gigantismului? Viziunea de totalitate, tinzînd spre absolut și spre sintezele primordiale, fertilizase întotdeauna din adîncuri opere capitale; soluționarea, prin armonie, a dilemei dintre apollinic și dionysiac inspirase opere poetice tulburătoare printr-un farmec ascuns și inexplicabil. Putea fi altul cazul lui Dan Botta?

În mod necesar, nu. Principalii lui comentatori se întîlnesc și de astă dată recunoscînd operei sale calități majore. Chiar dacă nu totdeauna prin ceea ce s-ar putea numi judecată de valoare critică; pentru că, mai grăi-

Scanned with OKEN Scanner

tor uneori decît o sentință, rămîne tonul exegezei, iar, în cazul de față, fără a fi uscat și copleșit de formule, tonul este totuși al unui ceremonial dictat de prezența unui anumit nivel valoric. Și, trebuie s-o recunoaștem, aparențele, care constau în modul de a iniția și conduce analiza, tocmai acestea sînt, ale unui nivel valoric înalt; prin felul cum a fost abordată, opera lui Dan Botta, ca și anumite tablouri, poate fi privită numai de la înălțimea ochilor în sus. Căci cadrele ce i-au fost fixate (vasta viziune a universului, realitățile originare, datele elementare ale lumii, esențe, puterile primordiale, arhetipuri, marile sinteze) sînt cele prin excelență majore; iar, cît privește poezia, atît anvergura acestor cadre cît și anumite accente speciale ne dictează, aproape de la sine, sentința: în acest spațiu și cu aceste modalități nu putea înflori un vers de altă rezonanță și altă profunzime decît acelea ale versului lui Ion Barbu. Să fie oare un gest de domeniul falsei memorii acela prin care Eugen Schileru comentează poezia lui Dan Botta în termeni care se acoperă perfect cu dimensiunile și timbrul versului barbian? Iată: „Poezia sa, dominată de un simț deosebit al cosmosului și al miturilor, e marcată de o solemnitate și de un eroism liturgic...“; nu altfel se face definirea în negativ a acestei poezii, adică prin decuparea tocmai a acelor excrescențe pe care le respinsese mai evident, ca incompatibile, poetica lui Ion Barbu: „Dan Botta nu tindea spre o poezie guvernată de „experiența existențială a pasiunilor“ și căuta să evite tot ceea ce ar fi însemnat manifestare narcisistică, individualism, psihologism“.

Să mai adăugăm acestor considerente, care sînt mai mult decît un joc de suprapuneri, identificarea, în eseistica lui Dan Botta, a unor idei și formulări ce le-ar fi subscris și autorul *Jocului secund*. Astfel, ceea ce s-ar putea numi motivul formei ovoidale, ca expresie, semn, dar, mai mult, și ca substanță a misterului ultim existențial, este la Dan Botta cu totul altceva decît o apariție întîmplătoare, una fiind acele obsesii-idei în care se complace și manifestă mai plenar alcătuirea dualistă a

personalităţii sale pe muchia de întîlnire dintre actul de reflexie, gîndire şi cel vital, de trăire. El defineşte şi evocă, mai mult, invocă, îşi cufundă eul reflexiv şi pe cel senzorial în baia de semnificaţii şi trăiri a ideii de formă perfectă, ovală, elipsoidală: „Geometria ciclică, corpul perfect în care s-a ferecat raportul perpetuu al pentagonului rozei, este ovalul, elipsa, ciclul mult duios al frumuseţii. [...] formă paradigmă a lumii" (vol. IV, p. 30). Sau, cu adaos de impuls liric: „Lumea ni se arată, aşadar, o prietenie, ca o palingenezie a ovalului, ca un chor parthenean, ca o mare liniştită de stele enunţînd perenitatea raportului rozei, a secţiunii pururi" (id., p. 32). Asemeni lui Ion Barbu, autorul *Eulaliilor* este sensibil la păcatul creaţiei, definind puritatea absolută ca virtualitate, plîngînd drama existenţei: „Materia se crease prin acest act care altera puritatea, virginitatea lumii. Absolutul pătimea. Esenţa se manifestase. Acesta e înţelesul păcatului primordial, al păcatului din care ne tragem substanţa. Materia există de atunci. Există e un mod al graiului, o, prieteni, Există ca o negaţie a esenţei, ca o mărturie a lipsei, ca o infinită, panică Penia" (IV, p. 35). Să mai notăm, în fine, că această confluenţă se împlineşte şi prin comuna atracţie a celor două spirite pentru ideea de moarte, atracţie manifestată în tentaţiile fiecăruia în jurul motivului principal din Mioriţa (Ion Barbu: *Riga Crypto şi lapona Enigel*; Dan Botta: *Cantilena Alkestis, Deliana*).

E timpul să ne întrebăm acum: ce coeficient de eroare ar implica încheierea că, în aceste cadre şi după aceste premise, poezia lui Dan Botta nu ar putea să fie, în mod necesar, alta decît a lui Ion Barbu? Răspunsul nostru indică, în orice caz, o cantitate deocamdată neglijabilă pentru mersul interpretării şi asupra căreia vom reveni. Iar următoarea încheiere logică din şirul raţionamentelor ţine de aprecierea poeziei lui Dan Botta. Caracterul profund subiectiv, nerepetabil, al actului poetic impune, în acest caz, o judecată defavorabilă acesteia, oarecum aprioric, după cum s-a văzut, prin ceea ce am

putea numi un artificiu de logică, avînd de ales între alternativa anunţată şi aceea că deducţiile noastre de pînă acum ori premisele pe care s-au sprijinit ele sînt false. În ce ne priveşte, optăm, în faţa dilemei, pentru arbitrajul textului poetic propriu-zis, adică, mai precis, al impresiei create de el asupra noastră. Vom mărturisi, în acest caz, că ne-a încîntat *Cantilena*, considerată, de unii, opera poetică de căpătîi a lui Dan Botta, că am fost sensibili la calitatea muzicală a lirismului, muzicală dincolo, în abstracţie de fondul sonor, dar că nu am găsit-o dictată de alt principiu poetic decît cel al poemelor lui Ion Barbu, *Riga Crypto şi lapona Enigel, Uvedenrode, Oul dogmatic* etc., chiar dacă pe o linie de mai strictă puritate, respectiv decenţă verbală, depărtare de grotesc. Nici ciclul *Eulaliilor*, nu ni s-a părut altfel inspirat decît tot în spiritul artei poetice criptice a jocului secund. Reuşitele, cîte se pot consemna, şi nu vom fi noi acela care să nu mărturisim iluminările pe care versul lui Dan Botta le poate deschide unui degustător de frumuseţi poetice, ţin de performanţele artizanului pios condus de un har transcendent şi căruia, poate, i se dăruie cu bună ştiinţă şi cu o umilinţă ce îl înalţă. Tocmai insistenţa întru această tehnică de artizan a prilejuit, între altele, frumoasa poezie *Delft:*

(Un parc de game albe în seara pastorală:
Ce Phlegeton de somnuri amare, (fum stelar!)
nu-i nici sirena albă, saurică şi pală,
nici mărul, nici mărul de umed calcar.

Delft, port cu ape grele, (tărîmul meu de brumă)
cu cercuri liniştite culcate-n vechi alcool;
metalic sub solstiţiul Olandelor de humă:
Melan, Melò, din turn de toamnă, gol.),

l-a dus pînă la urmă pe Dan Botta afară din zona ermetismului, refăcînd în mod curios, traiectoria inversă a poeticii barbiene. Destul că, pînă la urmă, în vers, opera

lui Dan Botta se încheie ca aceea a unui foarte subtil sonetist, cu o tehnică poetică limpezită pînă la străvezime, chiar dacă în mod fatal limitată, după cum ne mai poate dovedi un exemplu:

În seara de argint italiană,
Aș orchestra, ca-n vechile picturi,
Cu geniul trist al unei vagi naturi,
Ființa ta de vis muziciană . . .

Aș prinde-o boare alcyoniană
Din creștet pînă-n floarea din conduri,
Și-aș iriza adîncile păduri
În umbra ta albastră de Diană.

Pe gura ta, de un sălbatec gust,
Aș scrie seara cerului august,
Cu visu-i blînd să-mi lumineze fresca,
Magnificînd, în floarea ei de lut,
Ca și străbunul Pier della Francesca,
Al astrelor misterios sărut.

Aici, poetul este mult mai substanțial și rafinat decît Mihai Codreanu, clasicismul său fiind, cum s-a văzut și cum se va vedea încă, o atitudine dinamică; el se află undeva în apropierea lui Voiculescu din *Sonetele închipuite* . . . cu deosebirea că, dacă în această operă puteam identifica tonuri profunde, stranii, misterioase chiar, ale unei vîrste și situații preclasice apte să ne trimită undeva, dincolo de curente și formule, la Dan Botta asistăm la celebrarea victoriei celei mai pure a spiritului plenar clasic al poeziei, fapt în care forța creatoare dinamică s-a manifestat din plin, dar numai în spațiul disciplinat, domesticit, vegheat de rațiune și tehnică.

Rezumînd, ne punem întrebarea: ce anume îi reproșăm poeziei lui Dan Botta? În nici un caz faptul că este barbiană; există, în versurile și în întreaga sa atitudine, un nu știu ce misterios care ne dictează o puternică sfială

de a arăta cu degetul decalcurile, în orice caz mult mai puține decît s-ar crede. Poate că autorul *Cantilenei* se află într-o situație cu totul specială, poezia sa neputînd să fie, după cum am încercat să arătăm, altfel, decît barbiană, și această împrejurare, acest destin poate că o absolvă. Este o resemnare frumoasă și tristă (sau e numai impresia noastră?) în felul calm, detașat, elevat peste nimicnicie, prin care Dan Botta acceptă acest destin, el, cel urmărit pînă la obsesie de soluția ciobanului din Miorița: este aici și o înaltă lecție de fidelitate față de propria natură, în momentul de cumpănă în care aceasta își dezvăluie neșansa de a fi una cu cea a unui trunchi mult mai viguros.

Dar problema barbismului lui Dan Botta aruncă o lumină și o perspectivă, noi, asupra însuși destinului poeticii jocului secund. Iluminările teoretice pe care acesta le-a încercat, ele și nu sonoritățile de vers tip „Ion Barbu" ce au proliferat vertiginos mai ales în poezia tinerilor, ne arată împrejurarea că, în spațiul barbian, Ion Barbu nu mai este singur și poate nici n-a fost vreodată. Aceasta ne poate îndemna să-l reevaluăm pînă la întrebarea dacă el reprezintă, așa cum s-a crezut mai mult decît s-a afirmat, o soluție originală, individuală, sau, din contră, acoperă o zonă mai largă, fiind un tip de soluții artistice. Cum balanța începe să încline spre cea de a doua alternativă, ne întrebăm, în continuare, ce însemnătate poate avea această nouă rezolvare pentru aprecierea barbismului; în orice caz, spațiul vid din jurul staturii impozante a autorului *Jocului secund* s-a mai restrîns; pierzîndu-și din singularitate, statura lui nu e mai puțin impunătoare, ne vom obișnui însă să o privim altfel. Dacă armătura teoretică a poeziei lui Ion Barbu își pierde din valoarea de unicat, înaintînd spre categorial, practica versului său apare mai evident ca o performanță individuală. Sînt de reconsiderat, cred, în ciuda oricăror declarații contrare ale autorului, sarcinile de expresie subiectivă din acest vers, făcînd totodată efortul de a nu le căuta doar la nivelul coloraturii personale, senti-

Scanned with OKEN Scanner

mentale etc. a textului, ci undeva mai adînc, înţelegîndu-le ca motive determinante pentru alegerea unei anumite soluţii artistice. Şi, în acest context, s-ar putea indica mai precis punctul nevralgic al poeticei lui Dan Botta: este tocmai decizia pentru soluţia artistică barbiană, respectiv linia baladescă purificată muzical şi tehnica ermetică a răsfrîngerii; faptul că, asemeni comentatorului său din care am citat, s-a resemnat să accepte că un cadru teoretic vizionar al absolutului şi arhetipurilor nu poate primi o altă întrupare în expresie verbală, neţinînd nici el cont de acea cantitate destul de redusă de eroare, dar oricum eroare, presupusă de echivalarea poeticei lui Dan Botta cu cea a lui Ion Barbu pe temeiul identităţii substratului filozofic. Iar, pe acest tărîm al expresiei verbale, prin frenezia invenţiei deschizînd alte şi alte ceruri, Ion Barbu îi este superior.

Nu am avea deci atît de pronunţat o sentinţă defavorabilă asupra poeziei lui Dan Botta, cît de a consemna un impas, o înfrîngere; şi nu forţăm deloc lucrurile dacă mai adăugăm că această încovoiere, prin felul elevat în care a fost acceptată, este foarte aproape de punctul unde echivalează cu o victorie artistică şi de conduită. Şi totuşi, un impas; în domeniul poeziei, Dan Botta este un înfrînt. Iar dacă intrarea în opera lui s-ar fi făcut pe o altă poartă, pe cea a versului, poate concluziile privind lipsa de aripi a creaţiei ar fi fost mai categorice.

Urmînd însă drumul pe care l-am urmat, avem de constatat decalajul evident dintre dimensiunile spaţiului vizionar şi reflexiv, pe de o parte, şi cantitatea de încărcătură poetică, a versului, pe de altă parte. Teatrul lui Dan Botta, în schimb, ne prilejuieşte reconfortante prilejuri de reevaluare. Nu atît prin dramele de inspiraţie mitică şi folclorică: *Deliana*, *Soarele şi luna* pot fi aşezate fără ezitare în linia teatrului nostru de inspiraţie mitologică autohtonă; mai riguroase, prin disciplina clasică a documentării şi preocuparea de adîncire a problematicii mitice, decît piesele de acelaşi gen ale lui Victor Eftimiu, mai încărcate de culoare şi pitoresc decît

Scanned with OKEN Scanner

cele ale lui Blaga, Pillat, Adrian Maniu, ele ar putea constitui punctul de exemplar echilibru între aceste două extreme, beneficiind de avantajele și riscurile unei asemenea situări. Schița de scenariu cinematografic (subintitulat: romantic) după nuvela *Sărmanul Dionis* ni se impune tocmai prin acurateţea stilului romantic; avem impresia că ea ar fi putut inspira un frumos film al unui Cocteau sensibil la pitorescul autohton, dar, prin aceasta chiar, se arată totuși îndepărtată de intenţia principală a lui Eminescu, pentru care nuvela reprezintă o experienţă din numeroasa serie a titanilor, un *Luceafăr* prematur și invers. Dar piesele care ne cîștigă total rămîn *Comedia fantasmelor* și *Alkestis*. Cea dintîi face parte din numeroasele tentaţii teatrale pe care le-a hrănit epoca renascentistă; faţă de piesele lui Alexandru Kiriţescu, de exemplu, își pune în lumină linia de o puritate clasică aproape perfectă. Aici, Dan Botta probează că avea un deosebit simţ al dramaticului, piesa lui fiind, așa cum o arată însuși titlul, o dramă a umbrelor: personajele sînt pretexte dramatice consacrate (setea de putere, individualismul, frumuseţea) și mai puţin caractere în accepţia realistă a termenului; siluetele lor umane, concrete, fiind abia ca o părere, o schiţă fugară, joc de fantasme în care pîlpîie, se oglindește înţelesul adînc de dincolo de aparenţe. Linia conflictului însăși pare abia schiţată și se susţine nu prin logica excesivă a unei intrigi unice, ci prin tensiunea internă, care nu se cere întotdeauna explicată, motivată. *Alkestis* rămîne unul din puţinele exemple cunoscute nouă de reușită a unui modern în spaţiul problematic al dramei antice. Nici de această dată partitura dramatică scrisă de Dan Botta nu este ilustrativă, ea comunică intern, fiind în legătură directă cu izvoarele primordiale de energie dramatică, cu zona stihiilor, destinul, moyra. Piesa este tot ce poate fi mai opus pitorescului, iar calităţile ei principale sînt simplitatea hieratică, profunzimea, solemnitatea.

Finalul și totodată înţelesul adînc al acestei piese, ne duc pe cărări noi spre un spaţiu vizionar unde des-

Scanned with OKEN Scanner

coperim adevărata forță și semnificație a creatorului. Încă din cel de al doilea act al lui *Alkestis*, apariția lui Dionysos era nimbată de o emoție greu de stăpînit. Eseistica lui Dan Botta completează acest început și ne prilejuiește surpriza descoperirii filonului de cel mai curat aur. Iar adevărul se dezvăluie în mișcări rapide: poetul autentic din Dan Botta se află aici, în *Charmion sau despre muzică*, în închinarea zeiței Athena din deschiderea volumului de eseuri *Limite*, în cuprinsul acestui volum însuși, în culegerea intitulată *Poesis*.

Fapt curios este că întreaga descărcare de energie lirică urmează schema unui gînd profund și ramificat, încît se poate pune întrebarea dacă poezia a impulsionat reflexiunea vizionară, sau, invers, vizunea a declanșat lirismul. Oricum ar fi, de data aceasta, atît prin dimensiuni cît și prin calitate poezia lui Dan Botta ține de domeniul artei majore; el imaginează o adevărată teogonie din care ia naștere o întreagă perspectivă, vastă concepție asupra culturii, aflîndu-se mereu în acea zonă a izvoarelor gîndirii umane unde istorie (deci știință), filozofie și poezie se află îngemănate sub semnul comun al muzicii înțeleasă ca principiu suprem de încadrare a omului în cosmic. Ceea ce caracterizează foarte strîns acest sector al operei lui Dan Botta este faptul că fiorul poetic nu se naște din momente de evaziune din rigoarea spiritului științific; din contră, teoriile sale sînt mai mult decît plauzibile, iar, cel puțin, fermecătoarele etimologii cărora se dăruiește cu pasiune, stricte. Poezia e aici ascuțime de gînd limpede ca o spadă, iar momentele în care textul din *Charmion* sau din închinarea Athenei alunecă dincolo de înțelesul primar, putem acuza tulburarea vederii de prea multă strălucire.

Principiul originar, acel *primum movens* al viziunii lui Dan Botta, pare a fi sensibilitatea (am putea spune mai mult: obsesia) la spiritul autohton. Pornit pe urmele sufletului românesc spre izvoare, ca altădată Eminescu, el identifică rădăcinile, preformările acestuia în spațiul

tracic: „Elementele frumosului românesc au fost preformate de ideea thracică. Dar ideea romană și ideea bizantină sînt acelea care au determinat caracterele frumosului românesc". Urcînd și mai mult spre origini, Dan Botta acordă o deosebită importanță descinderii spiritului trac în Grecia antică, văzînd aici căsătoria fericită din care s-a născut măreția Heladei și gîndirea lui Platon. Tracia este, în concepția sa, universul zeului Dionysos, autoritatea supremă concepînd și guvernînd lumea prin principiul liric muzical al existenței: „Dionysos însuși, cel creat de infima tremurare a esențelor, Dionysos-Unul, Dionysos-Totul, e un zeu însetat de viziune. Materia, în totalitatea ei armonioasă, tînjește de dorul pierdutei sale purități. Dionysos are nostalgia esențelor". „Materia tinde spre absolut. Sufletul lumii se purifică. De aceea Dionysos e trist, și Dionysos e plin de bucurie". „Această bucurie care se întinde ca o binecuvîntare pe genuni, această afirmație a sufletului dionysian, această atotputernică tensiune spre esență, s-o numim cu cel mai simplu nume — Charmion".

Dar reflexiunea și totodată viziunea poetică a lui Dan Botta nu pot fi interpretate pe o linie unică. Asemeni marii poezii, ele răsună de ecouri și sugestii. A fost pronunțat termenul de poem în proză; nu știm dacă el reușește să caracterizeze, deci dacă rezolvă ceva. E preferabil, poate, să ne păstrăm în preajma termenului generic de Poezie, cuprinzător, cum îl știm, și precis în același timp, singurul, dealtfel, care ar putea acoperi tot ceea ce, în textul lui Dan Botta, este dincolo de filozofare, dincolo de evocare, de plasticizare, acel ceva misterios care tulbură uneori sintaxa, ca în poezia modernă, aducînd chiar neînțelesul, dar nu ca pe un factor negativ, cu semnul minus, ci ca un participant activ, oficiind comunicare, așa cum această melancolie născută din lauda perfecțiunii:

„În pedeapsa pe care zeii au dat-o regelui Pentheu, acela care adora peste măsură măsura, văd cumpăna înțelepciunii tale, stilul tău, o Athena!

El exige un spirit atît de conform armoniei, un sentiment atît de clar al limitelor, încît să poată funcționa cu necesitatea unui organism perfect, cu fatalitatea cu care o plantă își distilă sucurile, își distribuie nervurile, își face foile lucii.

Acest spirit, o, Athena, dă-mi-l. Dă-mi zîmbetul senin, gestul liniștit al Muzei. Fă-mi să nu mai simt frumusețea—canon, expresia—durere".

Poetul Dan Botta se realizează deci în viziune și reflexie. El ne îndeamnă să îndepărtăm, și peste acest tărîm, fruntariile poeticei românești, aducîndu-i o experiență cu atît mai nouă și mai inedită cu cît are izvoarele mai îndepărtate spre anticele începuturi. Iar caracterizarea globală pe care o făcea prestației sale Ion Biberi — „Dan Botta se rostește întreg: gîndirea cosmologică este poezie, iar poezia întîlnește gîndirea abstractă, formulată aforistic" — se cere modificată prin punerea în evidență a compensărilor ce pot alcătui întregul: triumful neașteptat al poeziei în spațiul vizionar și reflexiv este echilibrat de îngenunchierea dramatică a versului, reușita în teatru fiind dovada concretă a destinului jertfit ideii de echilibru, mereu tulburat, mereu refăcut.

Scanned with OKEN Scanner

ESEISTICA LUI RADU STANCA

Opera teoretică şi de interpretare critică pe care o datorăm lui Radu Stanca, mai substanţială decît ne-am aştepta, întrecînd în cantitate atît poezia propriu-zisă cît şi, poate, poezia teatrală, are o dublă origine. Pe de o parte, a fost incitată, mai ales în momentele de început, de climatul studiilor aplicate de filozofie şi estetică, pe care autorul le-a urmat: o atmosferă de seminar, un prestigiu al disciplinei şi metodei, o evidenţă a coordonatelor intelectuale şi livreşti, chiar o anumită insistenţă didactică îşi pun pecetea pe cîteva lucrări cu aparenţă şi, uneori, chiar pretenţii de cercetare, de contribuţie. Pe de altă parte, ispitele teoretice nu reprezintă decît altă faţă, mascată, a impulsului de tip creator: formulările respective sînt mai mult decît simple clarificări ale experienţei practice, mai mult decît ambiţia unui program sau decît disciplinarea unor porniri polemice. Cuprinzînd toate aceste deschideri la un loc, eseistica lui Radu Stanca este, în acelaşi timp, ea însăşi creaţie, dar nu numai din punctul de vedere al originalităţii ideilor ci, în primul rînd, şi la modul cel mai vizibil, prin patosul formulărilor. Cel ce avea să încerce reabilitarea dimensiunii patetice în arta regizorală şi actoricească a fost, mai înainte de toate, el însuşi bîntuit de patos şi, dacă opera lui poetică şi teatrală nu aduc suficiente dovezi, atunci critica lui, teoretică şi aplicată, vine în sprijinul acestei caracterizări tocmai prin situaţia insolită pe care ne-o propune: o aparenţă de formulări precise şi riguroase, dure în logica lor, ca o platoşă, şi un miez esen-

Scanned with OKEN Scanner

ţial cald, viu, fremătător, inspirat, însetat de zbor înalt. Armura ascunde realitatea vie a cavalerului, numai flacără şi gînd.

De-ar fi numai această dialectică internă a raportului dintre aparenţă şi esenţă şi eseurile lui Radu Stanca încă s-ar dovedi deosebit de interesante; dar conflictul dintre disciplină şi libertate, dintre structură şi haos, este la acest autor şi mai cuprinzător şi mai adînc. Conturată la început timid, mai mult prin diligenţa elevului în a cultiva religia faptului pozitiv şi a construcţiei, în porunca autorităţilor şcolii fenomenologice la care s-a format, drama dintre construcţie şi inspiraţie ajunge pînă la urmă subtextul absolut al tuturor reflecţiilor sale teoretice: ea îl ispiteşte mereu şi mereu, întocmai cum un dialog de teme muzicale ispiteşte pe virtuoz, i se arată sub nenumăratele-i înfăţişări şi din cele mai felurite unghiuri de vedere şi, pînă la urmă, stabileşte argumentul ferm al unităţii operei lui prin implantarea celor trei ramuri divergente: poezie, teatru, critică, în solul aceleiaşi problematici încărcate de substanţă speculativă şi de generos umanism.

Tematic, eseurile literare ale lui Radu Stanca vizează trei direcţii: istoria literaturii sau a culturii, poezia şi teatrul. Pe cea dintîi, autorul înaintează nu în postura cercetătorului, ci a interpretului; istoria literară este la el mai mult o chestiune de atitudine şi, oricîte ar fi argumentele contrarii, va trebui să acceptăm că, în destinul operei sale, se înscrie ca un moment secund. Nu trebuie să ne scape coloratura lirică a textelor respective, întrucît ceea ce se arată a fi mai important în ele este tocmai exprimarea sentimentului de continuitate, a cultului predecesorilor. În formula literară a lui Radu Stanca, dominată de ursita construcţiei şi stabilităţii, căutarea şi proclamarea locului specific într-o serie temporală, unitară şi autoritară în acelaşi timp, este şi o problemă teoretică, dar şi una de linişte interioară, de împăcare cu sine. Pe acest traseu, deschiderile care au tentat scrisul său teoretic nu se impun prin număr, ci

prin calitate, semn că acea conștiință, și mai mult chiar, sentiment al predecesorilor, amintite mai sus, reprezintă cu precădere un factor al unei constituții sufletești pe cît posibil mai puțin publice. Formulările sale sînt deci destăinuiri; ele sînt puține, nu se încadrează într-un sistem exprimat, ci doar într-unul presupus și sînt cu atît mai semnificative. Nu putem trece peste cele două repere mai importante pe care gestul evocator al scriitorului ni le arată: Maiorescu și Lovinescu. Fără îndoială, în cultul pentru fiecare din ei, se exprimă credința că Maiorescu nu a fost altul decît un Lovinescu al momentului său și invers. N-am dori ca formularea noastră să fie luată drept un simplu paradox: pentru Radu Stanca și pentru colegii săi de generație, criticul Junimii reprezenta, desigur, triumful punctului de vedere estetic asupra celui cultural, ceea ce însemna nu o abandonare a culturalului, ci o revalorificare a lui prin prisma primatului estetic. În schimb, Lovinescu se arăta mai ales în prestigiul înalt pe care îl dobîndise critica lui, în valoarea ei normativă, comparabilă cu cea a lui Maiorescu, în funcția culturală a esteticului deci. Și în elogiul ambilor înaintași se exprima elogiul pentru soluția continuității, Maiorescu și Lovinescu fiind, pentru istoria spiritului nostru critic, personalități ce au reușit mai deplin să transforme revolta lor în factor de continuitate, element de construcție.

În istoria operei teoretice a lui Radu Stanca, însă, acest moment de lirism al continuității este, după toate semnele, cum spuneam, unul secundar, ulterior cel puțin celui inițial. Iar debutul spiritului său critic corespunde cu o altă mișcare, aceea a definiției, a căutării limitelor și semnificațiilor adevărate ale elementelor. Avem deci convingerea că spiritul său critic se naște cu o propoziție pe cît de simplă pe atît de clară și încărcată de pondere din studiul asupra cititului, propoziție care, în continentul esteticii, desparte apele de uscat: „Dacă vrea să fie pozitivă, o estetică literară trebuie să caute să privească opera literară numai din perspectiva structurilor

ei proprii, structuri care există în afară de creator şi în afară de contemplator, fără a mai fi nevoie să se acomodeze altor perspective decît acelora pe care i le deschide opera literară însăşi". Iar elementele de sprijin sau de explicaţie ale acestei propoziţii fundamentale sînt următoarele: „Scris, operă literară, citit, reprezintă tricotomic feţele obiective, prin urmare specifice, ale fenomenului literar". Dar numai studiul celei de a doua reprezintă adevărata cercetare, la obiect, a fenomenului literar, întrucît „o estetică a activităţii creatoare sau a activităţii contemplatoare este tot una cu o psihologie a creaţiei sau a contemplaţiei". Iată, deci justificările, de ordinul logicii interne, ale caracterului fenomenologic, pozitiv, al esteticii lui Radu Stanca. Acestea, ca şi dezvoltările lor analitice, conduse cu ascuţime de gînd, fineţe şi eleganţă a expresiei, sînt cu atît mai pline de interes pentru noi cu cît sînt actualizate tocmai prin masiva orientare fenomenologică şi pozitivă a esteticii europene din ultimul deceniu. Nu vom specula însă asupra calităţii de structuralism *avant la lettre* a lui Radu Stanca; pentru gîndirea lui critică, temporar preocupată totuşi de analiza fenomenologică, mai important decît metodologia rămîne faptul sublimării acesteia într-o concepţie, într-o adevărată filozofie. Întocmai cum rădăcinile şi orientarea de ansamblu a spiritului critic maiorescian trebuie căutate în ceea ce un comentator a numit patosul herbartian al începuturilor, aspiraţia spre claritatea şi precizia definiţiei, spre ipostaza elementară a fenomenelor, spre factorul cel mai simplu, indivizibil, aspiraţie fructificată superior într-o concepţie generală, pe cît de cuprinzătoare pe atît de simplă în mecanismul ei perfect, întreaga gîndire estetică a lui Radu Stanca îşi află punct de plecare şi principiu motor în ceea ce am putea numi, fără exagerare, patosul ei fenomenologic, pozitivist. Este drept că, aşa cum anticipam, profitul acestui *primum movens* se va recolta mai puţin din cîmpul analizelor de structuri literare concrete; ceea ce îl va interesa pe eseist va fi cu precădere tipologia structurilor

Scanned with OKEN Scanner

literare. Numai că nici efortul analitic de delimitare, am putea spune portretizare, a acestor structuri, nici inspirația de zbor înalt care le va turna conținuturi atît de inedite, uneori chiar surprinzătoare, nu ar fi fost posibile fără acest impuls inițial. Patosul luciditații, al analizei tăioase și al logicii intransigente ce-și fixează, toate, ca țel, viziunea statuară a fenomenelor în unicitatea lor, animă și incită, pe tot parcursul lui, scrisul eseistic al lui Radu Stanca. Iar în acest domeniu valoarea nu se determină prin coeficientul de originalitate al fomulărilor, ci prin vibrația lor internă, prin elanul participării. Tocmai din această cauză, orice scrupul comparativist e necesar să fie, la rîndul lui, riguros cenzurat, avîndu-se a se deosebi între informația livrescă pură și simplă și gestul personal al înscrierii, cu toată participarea, pe trasee parcurse și de alții.

O impresie pe care putem conta ca fiind provocată de o realitate internă a criticii lui Radu Stanca este aceea că toate aceste precizări metodologice precum și ceea ce am numit sentimentul continuității nu sînt altceva decît preparative pentru efortul principal, pentru marea încercare. Ne gîndim la teoria poeziei enunțată de acest autor, una din cele mai structurate, în linia gîndirii noastre estetice, și cu o rază de acțiune semnificativă ce depășește vizibil aria propriei experiențe lirice, chiar dacă impresia primă este aceea că nu face altceva decît să justifice, pas cu pas, această experiență. Originea poeticii lui trebuie căutată într-o atitudine polemică, dar poate termenul nu e cel mai potrivit întrucît formularea propriu-zis polemică lipsește; deci mai mult într-o situare a autorului la o anumită depărtare și oarecum oblic față de un anume fenomen poetic. Este vorba de poetica puristă și variantele ei, de urmările ei concrete în planul practicii versului. După Radu Stanca, teoria poeziei pure a dus la golirea acesteia de conținut, întrucît elementul pur a fost definit numai în sens negativ, drept neant. Pentru momentul poetic respectiv, se impunea deci căutarea unei soluții de salvare a poeziei.

Scanned with OKEN Scanner

Acestui ţel îi este închinată poetica lui Radu Stanca şi de aici, cu obligativitate, aspectul ei conţinutistic, tendinţa pozitivă, constructivă. Cunoscînd, astăzi, prestigiul pe care, în plan istoric, l-a cîştigat, pînă la urmă, linia de descendenţă a poeziei pure, cu atît mai interesant poate fi, deci, pentru noi, momentul Radu Stanca, adică una din încercările de a ridica un baraj în calea forţelor total descătuşate ale aventurii lirice.

La prima vedere, elementele constitutive ale acestui baraj fac parte din arsenalul poeticii tradiţionaliste, pe care revolta modernistă o pusese într-o zdrobitoare inferioritate. Ele sînt tristeţea, forma fixă şi structura baladescă. Mai ales în spaţiul de manifestare a poeziei româneşti, rar să fi fost ţinte supuse unui bombardament ironic mai necruţător decît sentimentalismul, metrica clasică şi balada. Şi totuşi, Radu Stanca a încercat, cu temeritate de cavaler, reabilitarea lor. De la bun început trebuie precizat, însă, că noul teoretician al poeziei nu-şi lega destinul de ipostazele compromise ale acestor factori de structură poetică. El punea preţ pe întruchiparea lor pură, ţintind spre acele zone de înălţimi unde domină calităţile eterne ale poeziei eterne. Pe lîngă aceasta, fiecare din elementele numite dobîndeşte, în concepţia lui Radu Stanca, funcţionalităţi noi, sau nuanţate, sau perfecţionate şi care tind, în aspectele lor principale, spre rezultate practice, în domeniul expresiei concrete, nu mult depărtate de ceea ce îşi propunea poezia modernă în cele mai elevate ambiţii ale ei.

Iată, de exemplu, tristeţea, în definiţia lui Radu Stanca, mult altceva decît sentimentalismul obişnuit. La sugestia teoriei lui Poe, tristeţea are calităţi creatoare, constructive, fiind în acelaşi timp perfect adecvată specificului poetic: „liber poetice sînt numai stările intermediare. Iar tipic poetică, în acest sens, este numai categoria tristeţii." „Căci tristeţea nu este altceva decît o stare sufletească oarecare în declin." „Un lucru e sigur: tristeţea nu este un element de dezordine sufletească. Dimpotrivă, e un element unificator..." „Pentru

poezie tristeţea [...] este o categorie. Ea apare în opera poetică cu necesitate şi este pentru aceasta o condiţie".

Nici imperativul formei fixe nu este dictat de vreun criteriu elementar sau numai formal. El situează poezia pe balanţa nestabilă dintre hazard şi necesitate, dintre libertate şi structură. Prin forma fixă, inefabilul supraconştient descinde în apropierea noastră, devine perceptibil, palpabil în haina convenţională a metricii riguroase: „Forma fixă este necesară poeziei. Ea este pendula caracteristică jocului dintre obişnuit şi neobişnuit din ceasornicul poetic. Căci, în nici o altă artă, regularitatea nu se suprapune mai puternic asupra dezordonatului şi, în nici o altă artă, libertatea nu este mai evidentă." „Căci întotdeauna marea poezie se supune formei fixe, încercînd, prin aceasta, să-şi impună, de bună voie, o categorie care să faciliteze prin logicitatea ei convenţională inefabilul supraconştient al esenţelor sale intime". Ca şi în poetica maioresciană, o deosebită atenţie versului ultim: dar nu pentru a schiţa finalul dramaturgiei interne a poeziei, ci, încă o dată, pentru realizarea unui balans între contrarii: static şi dinamic, soluţie şi enigmă, discontinuitate şi continuitate, finit şi infinit. „În versul ultim, spiritul caută întotdeauna soluţionarea poeziei. Hărţuit de aventuroasa echivocitate a celorlalte versuri, el se precipită, plin de nădejde, spre finele poeziei, de la care aşteaptă limpezimea apelor şi în care tinde să se relaxeze un moment, două. Fie că această soluţionare vine, fie că versul ultim accentuează şi mai mult echivocul celorlalte, în versul ultim spiritul culminează în pendularea sa, căzînd mai mult pradă altui sens decît acela la care se aştepta." „El trebuie să dea impresia că, deşi isprăvind poezia, ea nu s-a isprăvit, ea se continuă şi poate fi continuată şi dincolo de limita formală a ultimului cuvînt spus. Căci el nu-şi poate satisface conflictul interior decît majorîndu-l la maximum şi dîndu-i o continuitate în lumea exterioară

Scanned with OKEN Scanner

cît mai întinsă." „În marea poezie, versul ultim este întotdeauna o poantă."

În fine, structura baladescă nu presupune încarcerarea lirismului, ci o stavilă în calea avansării neantului. Baladescul, constituit „tocmai din această comunicare, din această prezență a dramaticului în interiorul liricului" reprezintă, în același timp, încă un element de disciplină interioară a versului, alături de forma fixă, dar și unul de încărcare a poeziei de tensiune conflictuală. Resurecția baladei nu este „un atac adus chiagului imponderabil al liricului, ci tocmai o nouă emancipare a esențialului, împotriva neantului, a substanței împotriva haosului. Balada, ca orice altă soluție poetică ce se va căuta și propune viitorului poetic, fie ca inovație, fie ca reabilitare, va însemna elementul de ordine, de disciplină, obligatul artistic ce susține complexul de sonorități lirice, pe aceeași tonalitate de bază, în același consemn inițial. Părăsindu-și modalitatea sa alirică, balada, așezată peste conținutul pur, amplifică ecoul, îl lansează ca un propulsor, îi dă, prin puterile sale dramatice, entuziasm în zborul spre înălțimi..." „în cazul baladei, poezia nu mai este o simplă comunicare a unei stări afective, comunicare directă, nemijlocită, ci comunicarea unei stări afective prin mijlocirea unui eveniment. Acest eveniment, pentru a fi baladesc, trebuie să se caracterizeze în primul rînd printr-o stare perpetuă de conflict dramatic".

Aprecierea de ansamblu a poeticei lui Radu Stanca nu poate scăpa prilejul repetat al unei noi referiri la critica maioresciană. Față de teoria poeziei din *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*, definiția pe care ne-o dă poetul baladelor manifestă și apropieri și similitudini. Substratul constructiv al definițiilor este același: dictată inițial de aspecte din domeniul determinărilor intime ale lirismului (la Maiorescu: raportul între condiția materială și cea ideală, deci calitatea plastic afectivă a versului; la Radu Stanca: melancolia ca stimul sufletesc, pendularea între necunoscut și

Scanned with OKEN Scanner

cunoscut, lirismul grefat pe eveniment, deci pe un pretext de natură dramatică), tensiunea formativă a poeziei ajunge să bată ţărmurii înşişi ai formei concrete, modelîndu-i în tipare asemănătoare prin aceeaşi poruncă a conciziei subliniate de versul final apăsat şi care, în plan teoretic, nu este altceva decît concluzia unui angrenaj silogistic intern. Pe lîngă aceasta, sonorităţii bitonale a poeziei concepută de Maiorescu, timbrului său echivoc rezultat din îngemănarea viziunii plasticizante cu expresia afectului, a rigorii clasice cu elanul romantic, îi corespunde, la Radu Stanca, o armonie de aceeaşi valoare, realizată prin împăcarea superioară a disciplinei cu melancolia, a dramatismului cu lirismul, a formei fixe cu solicitările inefabilului.

Cel de al treilea domeniu tematic al eseisticii literare a lui Radu Stanca este supus aceluiaşi impuls iniţial al clarificărilor, al definiţiei termenilor. Metoda gîndirii este aceeaşi: prin delimitarea noţiunilor, prin ispitirea sîmburelui lor de esenţă, spre adevărul suprem. Vom avea, deci, şi în acest caz, o propoziţie iniţială de la care decurge întreg mersul reflecţiei şi care impune atitudinea autorului: „Teatrul este prin excelenţă un fenomen artistic complex. El se realizează ca teatru, ca artă de sine stătătoare deci, prin colaborarea intimă şi transfigurată a unei serii de patru elemente esenţiale: 1. Elementul poetic. 2. Elementul coregrafic (actorul), 3. Elementul muzical (unitatea regizorală) şi 4. Elementul public". Definiţa insistă asupra statutului de perfectă egalitate al acestor componente ale universului teatral, asupra echilibrului lor intern. Momentele, trecătoare, de ascendenţă a uneia faţă de celelalte reprezintă tot atîtea perioade de criză teatrală, oricît de mult ar fi drapată anomalia în triumful exterior respectiv: „În joc continuu, valorile de esenţă ale teatrului se surclasează unele pe altele, se domină intermitent, se atrag separat, se despart învrăjbite, în fine, sînt într-o continuă tensiune". Problemele artei teatrale sînt, pe de o parte, problemele armonizării factorilor ei, iar pe de alta, cele ale fiecărui

Scanned with OKEN Scanner

component în parte, ceea ce înseamnă, pînă la urmă, tot modul specific cum acestea își execută partitura în ansamblul ce le cuprinde.

În articolele lui Radu Stanca teoria progresează pe două sisteme de trepte. Există, mai întîi, o suită de clarificări avînd ca obiect anomaliile mai frecvente în evoluția artei teatrale; în mare însă, printr-un sistem de ierarhie neexprimată, clarificările respective se organizează într-o teorie a teatrului definită ascendent pînă la punctul ei de culminație: absolutul în arta teatrală, teatrul total.

Ceea ce este caracteristic pentru critica și gîndirea estetică a lui Radu Stanca este fundamentarea fiecărei soluții parțiale pe terenul ferm al specificității. Astfel, problemele factorului poetic al teatrului sînt în esență, teatrale; la fel, cele ale factorilor coregrafic, muzical sau public. „Nu există — precizează de la bun început autorul — estetic vorbind, două modalități de text dramatic și poezie dramatică, pe de o parte, și text teatral (indiferent estetic), pe de altă parte, sau, în limbaj obișnuit, nu există „piese pentru citit" și „piese de jucat". Nu există decît text bun sau rău." „Cu alte cuvinte, scenicitatea este o condiție substanțială a poeziei dramatice". „Poezia dramatică se compune din elemente strict dramatice, precum dialogul, acțiunea, adhortația, scenicitatea etc. Elementele lirice sau epice reprezintă, cînd se găsesc [...], numai niște valori auxiliare față de valorile poetice ale teatrului..." (*Despre teatrul literar*, în *Revista cercului literar*, nr. 1 ianuarie 1945). Asociate cu experiența de creator original în domeniul teatrului, pe care textele tot mai numeroase ale lui Radu Stanca o arată copleșitoare, declarațiile de mai sus nu pot să nu fie puse în legătură cu felul cum aceste texte au fost primite de către critică. În general, după cum ne amintim, s-a glosat tocmai asupra caracterului lor poetic, înțelegînd prin poetic neteatral; iată însă că, cel puțin în forul conștient al autorului, sistemul de echivalențe este altul. Nu vrem să spunem, prin aceasta, că este, de acum, mo-

Scanned with OKEN Scanner

mentul să nu mai jurăm decît pe caracterul teatral al teatrului lui Stanca. Va trebui însă, credem, pe de o parte, să căutăm în valorile specific teatrale esența calităților lui de bază, iar, pe de alta, să încercăm a reconsidera noțiunea de poetic din acest teatru, tocmai în strînsă determinare cu conținutul teatral al noțiunii.

Nu mai puțin complicată și surprinzătoare poate apărea soluția lui Radu Stanca în problemele definiției și rolului regiei teatrale, în cazul în care am pune aspectul teoretic al acestei soluții în superficială legătură cu activitatea lui practică. Rezultatul unei asemenea apropieri mecanice poate fi o situație paradoxală: regizorul cu vastă experiență creatoare, ispitit de necunoscut și chemarea originalității, care a fost Radu Stanca, teoretizează, de fapt, trecerea artei regizorale în anonimat, absorbirea sigiliului ei particular în unitatea de ansamblu a spectacolului. De data aceasta e potrivit să păstrăm, poate, aspectul paradoxal în care se situează termenii problemei, întrucît respectivul aspect ar fi în măsură să pună în lumină tocmai esența problemei, esență sintetizată în fericita expresie: *drama regiei*. „Arta regizorului [...] este o artă născută din chiar fenomenul teatral, ca o necesitate stringentă a acestui fenomen." „Dar funcția [...] «teatralizatoare» a regizorului [...] ascunde în fond și ceea ce am putea numi «drama regizorului» și anume printr-un complex de inferioritate pe care acesta dorește să-l compenseze". „Urmarea acestei drame [...] a fost că regizorul s-a avîntat într-o extraordinară căutare a unor mijloace proprii de exprimare". Și, de unde misiunea sa era tocmai «teatralizarea teatrului», adică așezarea lui pe temeiul solid al conlucrării colective, regizorul se face promotorul «deteatralizării» teatrului. Între mijloacele lui de predilecție, scenografia. „Spectacolele au devenit astfel documente istorice, arhive științifice [...], reportaje plastice cu valoare de muzeu..." „am început să asistăm la spectacole în care, în loc ca pateticul, grandiosul, eroicul, sublimul, grațiosul etc., să fie apanaje ale jocului actorilor, aceste

valori specific teatrale au apărut ca apanaje ale decorului...". Funcţia principală a regiei, teatralizarea teatrului, asigurarea mişcării armonice de ansamblu a spectacolului, se realizează deci numai în momentul în care exercitarea ei este mai discretă; drama de creaţie se rezolvă tot pentru un preţ care pune protagonistul, într-o altă situaţie dramatică, despersonalizarea: regizorul este el însuşi în momentul cînd renunţă la sine. „Regizorul trebuie să se resemneze la ceea ce face frumuseţea artei sale: anonimatul ei. Lipsa de materialitate palpabilă a mijloacelor sale de creaţie dă artei sale un plus de demnitate şi o aşează la răscrucea dintre concreteţea creaţiei artistice şi procesul abstract al concepţiei artistice."

Împreună cu scăpărătoarele aforisme dedicate teatrului, articolele lui Radu Stanca se constituie într-un foarte substanţial manual de artă actoricească, cu înţelesuri cu atît mai numeroase şi profunde cu cît tendinţa lui generală este de a se structura în formulări concentrate. Pe această direcţie, scrisul lui frizează inepuizabilul; aforismele par exploziile unui savant joc de artificii, izbucnind acolo unde te aştepţi mai puţin, ţintind cînd anecdotica universului teatral, cînd tabla lui de valori morale, cînd colecţia tipologică sau ceea ce s-ar putea numi mitologia lui, cînd nivelul discret al îndemînării profesionale, iscusinţa meşteşugărească şi tainele ei. Ocolind ambiţia de a sonda inepuizabilul, în ordinea de idei a însemnărilor noastre se impune autoritatea aceluiaşi comandament al teatralizării artei actoriceşti. Ca şi în problema regiei, discuţia debutează prin indicarea unor malformaţii, a modurilor prin care arta actoricească îşi corupe esenţa. Prin aceasta, prin diagnoză deci, se ajunge foarte firesc la dezvăluirea „mecanismului fiziologic" al fenomenului: patosul ca substrat al posibilităţii actorului de a exterioriza trăirea sentimentelor. Disocierile operate la limita noţiunilor de exteriorizare, trăire, interiorizare, în raporturile dintre sensibilitatea publică şi cea particulară sînt de cea mai mare fineţe şi actualitate: „Esenţa artei actorului este patosul"; „în perspec-

Scanned with OKEN Scanner

tiva filozofică, patosul este capacitatea unei ființe umane de a trăi cu toată intensitatea un sentiment, de a se concentra, cu toată diversitatea sa interioară, într-un afect...“ „talentul actorului este vocația de a trăi cu intensitate neobișnuită sentimente de orice natură, iar arta actorului consistă în meșteșugul redării acestei trăiri...“ „arta actorului este tocmai această știință de a exterioriza trăirea sentimentelor.“ „Este adevărat că adeseori sentimentele reale lipsesc din sufletul actorului, că ceea ce există e numai un simulacru de sentiment, dar ceea ce nu poate lipsi niciodată este «trăirea» sentimentului...“ „Trăirea actorului nu este imitația servilă a unei realități afective. Ea este o trăire creatoare. Actorul nu imită sentimente, ci creează un mod de a trăi aceste sentimente.“ „Am putea spune că, în bună măsură, actorii creează viața emotivă a unei societăți sau chiar a unei epoci.“ „Actorii nu imită sentimentele oamenilor, oamenii imită felul în care actorii le simt sentimentele lor.“ „Patosul este tocmai vocația de a-ți trăi viața interioară în public.“ „Înțelesul noțiunii de sensibilitate actoricească a fost inversat și, în loc ca prin sensibilitate să se înțeleagă puterea de a crea sentimente, s-a înțeles puterea de a avea sentimente.“ „În teatru poți fi foarte bine «interiorizat» atunci cînd urli — de pildă — și foarte «exterior» vorbind pe șoptite.“

Orientată pe reperele momentelor ei particulare: elementul poetic, cel muzical și coreografic, teoria teatrală a lui Radu Stanca culminează cu un final previzibil prin calitatea demonstrației interne, a argumentelor de care făcuse uz. Definirea elementului poetic al teatrului tocmai prin conținutul lui teatral, primatul patosului în arta actoricească și despersonalizarea regiei, absorbirea ei adică în construcția muzicală a spectacolului sînt premise menite să ne sugereze destul de clar idealul artistic al autorului: tragedia. Unul din primele semne caracteristice ale tragediei, în definiția lui Radu Stanca, este tocmai totalul: „În tragedie eroul este angajat total, actele lui sînt definitive, ele angrenează un univers întreg.

Scanned with OKEN Scanner

Eroul tragic ne face complici, pe cînd eroul dramei numai martori". De aici, definiția tragicului prin implicarea forțelor rațiunii și ale conștiinței de sine, semn al participării totale a omului: „Fiind o stare care angajează ființa umană în totalitatea ei, el se asociază în mod necesar cu puterile rațiunii. Mai mult chiar, tragicul nu se produce decît în prezența acestor puteri." „Fiindcă angajează personalitatea, tragicul este în directă legătură cu conștiința de sine". Acest înțeles evidențiază valoarea eternă a tragicului și, implicit, contemporaneitatea lui; receptivitatea la formele teatrale ale tragicului și la repertoriul lor clasic nu este deci un factor al conștiinței istoriciste, ci un mod de a se implanta în contemporaneitate. Tragicul, fiind valoare a spiritului modern, „rejucarea vechilor tragedii nu este o problemă de „retrospectivă", ci una de perspectivă ..."

Evident, în cele de mai sus nu am făcut decît să propunem cîteva repere de orientare în gîndirea teoretică și critică a lui Radu Stanca; opera lui de eseist este însă una vie, cu aspect caleidoscopic și trimiteri radiale pe cele mai surprinzătoare direcții. Pentru că, încă o dată, în alcătuirea ei, alături de liniile ordonate ale unei concepții și de disciplina unei metode, participă un impuls creativ de cea mai autentică substanță. Este calitatea de cea mai elevată marcă a acestei opere.

Scanned with OKEN Scanner

POEZIA LUI TONEGARU

A considera, după obiceiul cel mai răspîndit, originalitatea lui Tonegaru în relaţie cu generaţia sa poetică, anarhiştii versului românesc din anii '40, a căror căpetenie de piraţi este Dimitrie Stelaru, iar Geo Dumitrescu copilul teribil, nu înseamnă, totuşi, mai mult decît a stărui în preajma unui climat; ce se poate cîştiga în caracterizare se adresează, oricum, mai mult grupului decît unei anumite individualităţi, iar personalităţile individuale, cu toată adînca şi bogata lor împlantare în climat, au un destin propriu pe care n-au lipsit să-l ilustreze cu tragism, cazul lui Tonegaru, boemă prelungită şi parcă academizare (cuvîntul e, poate, prea tare) a anarhismului poetic (Stelaru), evaziune în experienţele epice ale poeziei (Geo Dumitrescu).

Astfel încît, conştienţi de limitele solidarităţii poetice a generaţiei, Constant Tonegaru ni se prezintă, ca orice alt poet, ca o problemă ce trebuie descifrată în sine dar nu izolat, ci purtînd cu ea o întreagă ascendenţă poetică, ilustrînd şi el, prin meteorica-i trecere, sclipirile focului sacru comun. Nu sînt puţine şi nici puţin importante motivele ce ar putea argumenta lipsa ori sărăcia moştenirilor poetice pentru Tonegaru. Între acestea, în primul rînd, calitatea lui de răzvrătit, hors-la-loi al poeziei, pecetea evident avangardistă a versului său care, cel mult, îşi proclamă noblețea unei ascendenţe anarhice sau îşi ia drept far abstract şi îndepărtat călăuzitor steaua singurătăţii eminesciene, ceea ce reprezintă o închinare mai mult Poeziei decît unei anumite poezii. Urmează apoi

Scanned with OKEN Scanner

caracterul insolit al textului tonegarian, şi intenţionat am folosit termenul de text pentru că, prin răvăşitoare acţiuni anarhice la nivelul imagisticii, prozodiei sau chiar punctuaţiei, nu este exagerat să spunem că noţiunea de vers a fost pulverizată; poezia lui Tonegaru, la lectură, pare a nu semăna cu nimic: ea nu poate fi raportată nici la cele mai generale soluţii ale poeticii româneşti, întrucît impresia primă de ermetism este mereu contrazisă, după cum nici pe claritatea ei nu s-ar putea jura.

Şi totuşi. Totuşi, lectura insistentă trădează ceva ce cu greu şi doar acceptînd preţul ridicat al improprietăţii termenilor am putea numi filiaţie; e ceva mult mai vag, o anume comunitate de climat, relaţie subterană limpezită uneori la calitatea unor revelaţii bruşte care însă (atenţie, cu Tonegaru mai mult decît cu oricare alt poet modern nu poţi fi sigur de nimic) pot semăna foarte bine (şi poate că şi sînt) cu nişte citate ironice sau nu. Înaintînd pe această cărare şi activizînd cît de cît spiritul constructiv al actului critic, ceea ce am numi tentaţia ipotezelor, ne putem trezi pe tărîmul concluziei privind înclinarea lui Tonegaru de a experimenta, în felul său, desigur, nu puţine formule poetice.

Între acestea, cea mai îndepărtată în timp şi mai implantată în formula proprie tonegariană pare a fi villonismul. Treptele filiaţiei sînt vizibile, bătătoare la ochi am spune, anarhiştii deceniului '40 avînd, în linie cu toţi avangardiştii, o bogată substanţă piccarescă. Villonismul lui Tonegaru se manifestă pe două direcţii: pe una, conturînd figura piratului modern ce aspiră să fie, sau mai degrabă să pară, pistolar al unei legiuni străine a spiritului, rătăcind fantomatic pe diverse meridiane şi paralele, logodind revolta absolută cu cinismul şi dispreţul de propria persoană, de propria condiţie sau de propria aspiraţie. Este aici efectul unei catastrofe interioare, al unei traume sufleteşti mai mult închipuite decît trăite, ce situează eroul liric în răspăr cu întreaga sumă a valorilor morale dar în primul rînd cu respectabilitatea situaţiei şi a sentimentelor.

Scanned with OKEN Scanner

Cea de-a doua direcție acoperă o bună parte din erotismul lui Tonegaru și mai ales viziunea femeii schițată în crochiuri îndrăznețe, debordînd de senzualitate cît și de o anumită spaimă de senzualitate, cu o sensibilitate acută pentru întrupările feminității în materie carnală abundentă, ceea ce ne duce și trebuie să ne ducă și spre Baudelaire:

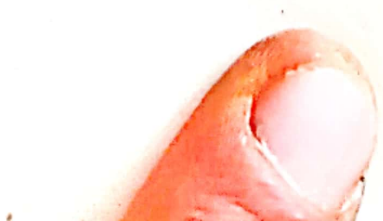
> Totuși am o inimă simplă ce bate cu desperare
> să intre în femeile cu sînul fierbinte și crud
> pe care desenez cu cerneală o mare albastră
> închipuindu-mi că sfîrcurile sînt atolii din Sud.

Imaginea aparent senzuală este purtată spre cercuri mai largi de semnificație și în primul rînd spre încercarea de definire a propriului destin.

De la Villon la Baudelaire, drumul nu marchează numai repere de motive sau imagini disparate, ci, mai ales, o acută stare conflictuală internă, lupta unui sfînt Antoniu cu diavolul, abisurile păcatului și chemarea sferelor elevate ale purității. În zona momentelor poetice mai apropiate, chemările la care a răspuns Tonegaru, fie prin atitudini, fie prin imagini, sînt pe cît de numeroase, pe atît de felurite. Iată-l pe Macedonski cu *Maestrul din oglindă*, în poezia *Noi doi*, unde colocviul cu propriul eu este întors în grotesc și prozaism, luat în derîdere:

> Eram noi doi: Eu și cu Mine,
> pe urmă de atîta plictiseală ne-am certat,
> apele erau calme și nimeni în parc
> afară de roșcove, încît l-am scuipat.

Foarte răspîndit este poescul macabru, preluat direct sau prin Adrian Maniu, încît, dată fiind sfîșierea tragică internă la care, de fapt, autorul *Balului mascat* nu răspundea, sîntem tentați la un moment dat a-l defini pe Tonegaru ca pe un D. Iacobescu realizat. *Reverența spînzuratului* și *Pasărea neagră* sînt cele mai caracteristice poezii din această direcție, respectînd întru totul recuzita genului: prima, o ilustrare a fantasticului macabru, o



Scanned with OKEN Scanner

stranie viziune anatomică de la interior spre exterior, colorată cu amănunte pitoreşti exotice:

> Acolo sub candelabre primul ofiţer
> numără sclavele ce vin prin vena cavă
> aduse din Indii pe galere cu ciocuri de fier
> iar pe punte între tunuri un bătrîn flibustier
> coboară steagul cu oase ca o etichetă
> pentru otravă;

cea de a doua, cu tema circului, avînd drept accesorii un domn cu gambetă, portretul lui Edgar Poe, un corb celebru care croncănea: Nevermore! şi „tigri de Bengal născuţi captivi la Huşi sau Focşani". Finalul e pe linia Iacobescu, deci în tragi-comic mai accentuat decît la Adrian Maniu, însă poate mai sărăcit de culoare şi înecat în prozaism:

> Odată un nebun fugit din spital
> în haină pestriţă şi coif de ziar
> a vrut corbul să-l fure.
> A fost bătaie, comisar şi scandal
> şi tot mereu la intrare te invită un olog,
> corbul fiind împăiat, domnul cu gambetă
> era ventriloc

Că, în acest context, îl descoperim pe Bacovia nu poate fi motiv de prea mare mirare. Antiburghezismul de tip anarhic şi lumea văzută ca circ sau eroul liric ca tragic Pierrot sînt deja note ce caracterizează puternic bacovianismul; mai răspîndită însă, servind drept liant pentru o comunitate sau mai degrabă descendenţă cum, credem, alta nu şi-a găsit în poezia noastră autorul plumbului, rămîne atmosfera de plictis provincial pluvios ori drapat în somptuoasa desfăşurare cromatică a amurgurilor. Poezia intitulată *Maidanele galbene* prelungeşte destinul chloroticilor elevi bacovieni profilaţi pe fond de ziduri igrasioase, pieţe murdare:

> Copii cu numere violete pe mîneci
> ieşeau pe rînd din clasa opta, a treia, a cincea,

păşind şuvoaiele ca ciorbele de cartofi
şi se amuzau înecînd pisici în bălţile reci.,

pe cînd, în bună parte, eroul liric al lui Tonegaru multiplică într-o aventură prelungită spectaculos sau lamentabil ipostaza celor „învinşi, pe veci pierduţi . . . / Ori în taverne ori în mansarde; / Şi acei nebuni, rătăcitori, tăcuţi, / Gesticulînd pe bulevarde . . .“ Motiv de surpriză ar putea fi însă faptul că îl descoperim pe Blaga. Nu numai viziunea apocaliptică a universului în destrămare, populat de îngeri cenuşii, atinşi iremediabil de boala pieirii, cu solul răscolit de sicrie, ci unele atitudini, citate chiar, o anumită elevaţie, sfinţire a lumii şi gestului poetic, întoarsă, e drept, pînă la urmă, de cele mai multe ori, în grotesc, dar cu pecetea ascendenţei sigură.

Altă dată, un picior elegant de femeie deşteaptă imaginea unor sticle cu vin pentru desert, iar finalul respectivei poezii, *Pădurea împietrită*, pare un citat din Blaga: „aurul din care-mi voi bate trompeta / e încă pe nori o coroană“. Sau, frumoasele finaluri ale poeziilor *Urechea lui Ulisse* şi *Tînguire de noapte*.

Dar, de fapt, această zonă, pe care am putea-o numi, deocamdată, ambiguă, a poeziei lui Tonegaru, deltă revărsată pe pămînt nesigur şi unde fluviul e atît de lat, încît, nevăzîndu-i-se malurile, poate fi luat drept mare, iar marea, avînd culoarea lutoasă a aluviunilor, pare încă fluviu, este mult mai întinsă. Poetul *Plantaţiilor* n-a refăcut numai experienţe lirice, individuale, ci mai ales colective; în cartea sa de versuri apar destul de clar sfărîmăturile corăbiei simboliste şi, dacă autorul nu face vreun gest pentru a le asambla din nou, măcar proiectîndu-le pe un ecran interior, nu e mai puţin adevărat că el le poate enumera şi identifica pe fiecare în parte. Mai răspîndit este însă suprarealismul cu evaziunile lui în fantastic sau oniric; materia lui este atît de abundentă

Scanned with OKEN Scanner

încît, gîndindu-ne la evoluția sinuoasă și mereu întreruptă, mereu reluată, a acestei soluții poetice la noi, ne putem întreba dacă nu cumva orientarea primordială și hotărîtoare a lui Tonegaru este cea suprarealistă, toate celelalte experimente fiind fie simple încercări, fie, mai degrabă, trecere prin filtrul viziunii suprarealiste a unor anumite atitudini poetice, adică citate în stil suprarealist.

Răspunsul este foarte dificil de dat; în primul rînd, pentru aproape insurmontabila dificultate de a duce, pe acest teren atît de labil, o analiză cantitativă și, mai ales, calitativă, pînă la capăt; în al doilea, pentru că este un legat al gestului poetic autentic, de orice orientare ar fi el, să nu se preteze la un răspuns categoric, unilateralitatea soluției știrbind și din farmecul aparte dar și din substanța semnificantă a versului. În acest context, însăși întrebarea asupra originalității tonegariene se află în fața unor destul de puține șanse de a primi un răspuns mulțumitor. Această poezie are, mai mult decît altele, marea calitate de a aluneca derutant din orice încercare de a o încadra; autocaracterizările înseși nu spun prea multe, sau prea lămurit, și de data aceasta n-avem nici un motiv de contrariere întrucît putem prevedea la Tonegaru strategia evitării oricărei declarații categorice de identitate: ni se oferă, cel mult, repere și foarte puține clarificări. Odată, poetul își mărturisește situarea problematizantă între *Marile Întrebări:* „O, Doamnă, spuneam Lunii, păstrează negura sufletului acesta / ce printre astre la vămile văzduhului se tocmește". În alt loc, în continuarea unui citat pe care l-am reprodus mai sus, el recunoaște ceea ce se poate recunoaște și la lectură, adică detașarea, caracterul oarecum impersonal, resimțit aproape tactil, al propriei creații: „versurile oculte pe apă și nisip / ce-mi cad din palmă noaptea ușor ca niște frunze", sau, în alt loc, dezordinea programată a actului poetic: „Mult vorbăreț strig, scriu, oricum" *(Februarie mistic).* Mai încărcată de substanță apare însă poezia intitulată *Lîngă pace* care ne-ar putea lumina,

dacă se admite cuvîntul acesta în contextul respectiv asupra poeticei tonegariene la nivelul ascuns dar revelator al sensului şi mecanismului metaforei. Ca artă poetică, poezia nu e prea clară, dar finalul spune multe: „a început descompunerea unei lentile / care a văzut prea multe". Reîntorcîndu-ne în materia enigmei acestui text, pe firul oferit de final, îl putem interpreta ca pe o privire a lumii printr-o lentilă foarte deformantă, e drept, dar, la urma urmei, personală, ţinînd deci de un instrument individual de percepţie optică. Poezia se află ca în preajma rostului de a explica mecanismul intim de geneză al aşa-ziselor imagini deformate (aşa-zise, pentru că, din perspectiva instrumentului respectiv, ele sînt perfect normale), lumea se abureşte ca de o ceaţă prin care semnificaţiile se alungesc şi se impun categoric într-o impresie generală de miraj. Nu altfel apare, în întregime, poetica lui Tonegaru, dacă lăsăm, deocamdată, la o parte, problema ermetismului ei: o optică strîmbă, puternic reflex al unei lentile accentuat curbate, pe ecranul tremurător al căreia se sacrifică mormane atît de ferme încît par deformate ale unor elementare semnificaţii. Porniţi pe urmele originalităţii tonegariene, sîntem obligaţi să abstragem din calculele noastre problema temelor şi a motivelor, pentru argumente încă mai numeroase şi mai puternice decît destul de slaba semnificaţie generală a acestora. Poezia lui Tonegaru este risipitoare şi înalt nepăsătoare, dacă nu chiar dispreţuitoare faţă de tot ceea ce reprezintă motiv; reinterpretarea lor, mergînd pînă la citat, e atît de frecventă încît ne putem pune problema dacă poetul *Plantaţiilor* nu este de factură livrescă, în ultimă instanţă, creaţia sa fiind un gest, intelectual, chiar dacă aparent demonetizat prin ironie, farsă, grotesc etc. Dacă universul poetic nu ne poate da vreun semn despre originalitatea poeziei lui Tonegaru, calitatea şocantă a imaginilor poetice spune ceva în schimb. Aproape că sînt imposibil de numărat, în volumul său, exemplele de imagistică dură, apăsată; impulsul iniţial pare o tentaţie a prozaismului, chiar dacă re-

Scanned with OKEN Scanner

zultatele se situează în zona înaltelor performanţe de expresie. O suită de spicuiri ne poate face o idee de densitatea textului: „luna se zidise în oglinzi", „Desfă-ţi picioarele iubito / cum pe luna ce sub ape doarme / lopeţile căzute dintr-o luntre pierzi" (ceea ce, cu toată aparenţa, rămîne o imagine cutremurător de frumoasă plastic), „Vizitiii la mîneci cu dantele pe care se poate citi viitorul / ies din seminţe ce cresc din melodii de moarte / mă duce un cupeu pe sub pămînt / prin ramuri goale pe dinăuntru ca nişte conducte sparte.", „În oglinzi pline de eczeme pe spate, / păsări cu strigăte aprinse se sting", „A rămas marea cu limba îngheţată pe dig / cu morunii înăuntru ca într-o vitrină", „Prin tristele porturi / adulmecă depărtarea înfrunzite catarge, / un păianjen pe plase întinse / la divinităţi corabia trage". Dar, pe lîngă calitatea izbitoare a imaginilor luate separat, mai şochează în poezia lui Tonegaru lipsa de ordine, de consecvenţă a programului său poetic; sînt salturi din cele mai curajoase ale unui adevărat trapezist al poeziei, de la metafizic la prozaic, apoi la ermetism, de aici la sentimentalism de romanţă, fantastic, epic pur, umor, lirism sau viziune grotescă. Şi toate, sau în orice caz mai multe în cuprinsul aceleiaşi poezii, cum este finalul din *Conspect de toamnă:*

> Domnilor, a fost o toamnă păcătoasă
> şi soarele se tot răcea ca sobele de tuci.
> Un porc ţipa ca fierestrăul.
> De-atunci nici
> fantome mari să treacă nu mai vor
> ţinînd de mîini fantomele mai mici.

Dacă, în alt final, poetul declară deschis: „— Domnule paznic, inervino să termin cu acest romantism, / altfel mîine seară clarul lunii mă îneacă precis", el nu-şi transcrie decît, printr-o izbucnire de indiscreţie, pornirea interioară ce îl poartă de atîtea ori de pe culme de val pe culme de val.

Cea dintîi încercare de explicare a acestei orientări

a schițat o săgeată spre domeniile prozaismului, chiar dacă nu de puține ori rezultatele atinse de poetul însuși se situează tocmai la cealaltă extremă. De fapt, poezia lui Tonegaru, ca și cea a lui Bacovia, pune într-o foarte curioasă, dacă nu chiar paradoxală, relație nu numai prozaismul cu expresia poetică, dar tocmai estetismul cu antiestetismul. N-a fost simplă dilemă aceea a raportării lui Bacovia la expresia nudă sau manieră, ci un mod dialectic de a pune problema pentru o poetică în care el era conținut; la fel, Tonegaru face estetism prin și din antiestetismul său, după cum antiestetismul are un conținut estetic. Versul *Plantațiilor* fiind mai amplu, am putea spune, dacă n-am fi înțeleși greșit, mai explicit, că de data aceasta avem ocazia să descifrăm un proces contradictoriu în intimitatea sa, apropiindu-ne de zona care la Bacovia ne era interzisă sub pecetea unui mister. La Tonegaru credem că e vorba de un proces de compunere și de descompunere; anumite experiențe poetice el le profesează nu numai în forme ușor de recunoscut, ce par citate, dar și în refacerea, recopierea procesului poetic însuși; se recunosc mai greu, nu pentru că poetul le-ar fi mascat cu mai mare grijă, ci pentru că, abia schițată intenția de a reface un principiu poetic, el este aproape instantaneu distrus, pulverizat. Există nu numai o alternanță a unor tendințe constructive și destructive, dar mai ales o simultaneitate a lor: poezia lui Tonegaru, de exemplu, începe prin a profesa, să zicem, suprarealismul, dar abia schițat gestul, postura, el este și compromis, astfel încît, în coaja ei de nucă, coexistă geneza și moartea nu numai a suprarealismului, dar și a moștenirii simboliste, a poeziei protestatare a anilor '40, o întreagă istorie și decadență a metaforei române, a ermetismului etc. Geneză și moarte, ecloziune și declin, nu mai sîntem deloc mirați că versul tonegarian pare atît de proaspăt și de îmbătrînit totodată, că aduce parfumul de viorele al începuturilor dar și mireasma grea, funerară, de linoliu, că ne ia ochii cu spectacolul galaxiilor în apropiere și depărtare, în explozie și stingere.

Scanned with OKEN Scanner

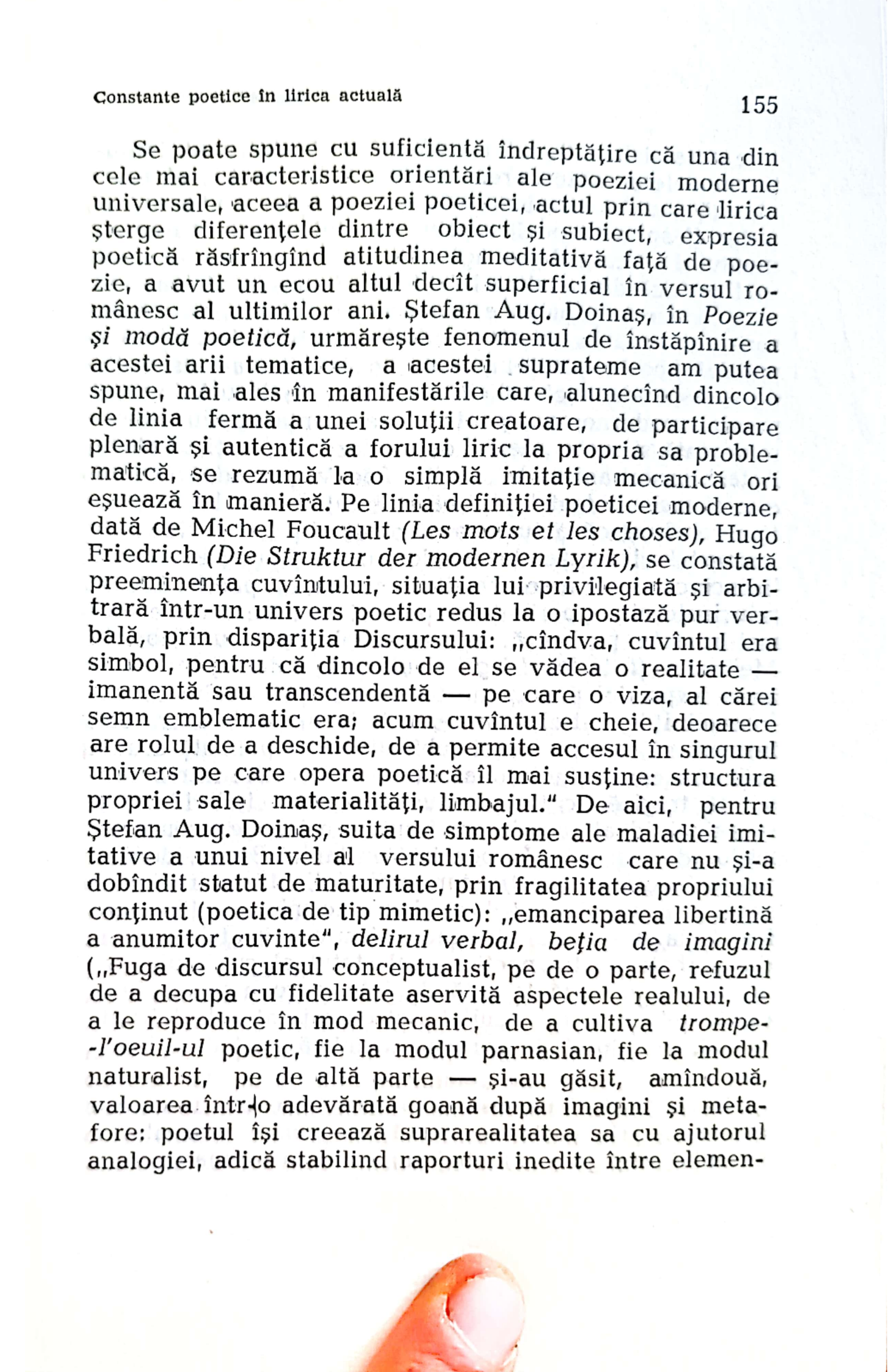
II. Poezie

CONSTANTE POETICE ÎN LIRICA ACTUALĂ
— încercare de sinteză —

Faptul că poeţii unei epoci se încadrează în schema simplă ori mai complicată a unui tablou tipologic este cît se poate de firesc. Actul critic preocupat doar de geografia acestui tablou rămîne la aspectele de suprafaţă ale fenomenului poetic; o coborîre spre adîncuri presupune asocierea unor alte puncte de vedere şi, implicit, a unei metodologii diversificate. Plecînd de la experienţa exerciţiului de caracterologie psihologică a poeţilor, întreprins de Petru Poantă în volumul „Modalităţi lirice contemporane", prin care s-a căutat principiul diferenţial al poeticii fără, însă, ca el să fie convertit într-o dimensiune valorică, rămînînd deci, mai mult sau mai puţin, pe acelaşi plan axiologic (prin diferenţiere, la unificare), ne întrebăm dacă un punct de plecare situat la polul opus al sistemului metodologic al criticii literare nu ar fi mai apt să ne reveleze statutul actual al poeziei române. Nu diferenţialele poetice, prin urmare, ci constantele poetice, adică nu reacţia simplă (din punct de vedere calitativ) la imperativul diversificării naturale, mecanismul stihial de variaţie temperamentală ori caracterologică, ci solicitarea programatică adresată realităţii firesc diversificate a naturilor poetice din partea unor comandamente de conţinut. Modul în care producţia poetică a unei anumite epoci, a epocii noastre, răspunde sau reflectă supratemele acestei epoci, înţelegînd prin supratemă un program poetic supraindividual, impus de evoluţia pe adîncime a raporturilor complexe dintre societate, timp istoric, pe de o parte, şi creaţie artistică, pe de alta.

Scanned with OKEN Scanner

Se poate spune cu suficientă îndreptățire că una din cele mai caracteristice orientări ale poeziei moderne universale, aceea a poeziei poeticei, actul prin care lirica șterge diferențele dintre obiect și subiect, expresia poetică răsfrîngînd atitudinea meditativă față de poezie, a avut un ecou altul decît superficial în versul românesc al ultimilor ani. Ștefan Aug. Doinaș, în *Poezie și modă poetică*, urmărește fenomenul de înstăpînire a acestei arii tematice, a acestei suprateme am putea spune, mai ales în manifestările care, alunecînd dincolo de linia fermă a unei soluții creatoare, de participare plenară și autentică a forului liric la propria sa problematică, se rezumă la o simplă imitație mecanică ori eșuează în manieră. Pe linia definiției poeticei moderne, dată de Michel Foucault *(Les mots et les choses)*, Hugo Friedrich *(Die Struktur der modernen Lyrik)*, se constată preeminența cuvîntului, situația lui privilegiată și arbitrară într-un univers poetic redus la o ipostază pur verbală, prin dispariția Discursului: „cîndva, cuvîntul era simbol, pentru că dincolo de el se vădea o realitate — imanentă sau transcendentă — pe care o viza, al cărei semn emblematic era; acum cuvîntul e cheie, deoarece are rolul de a deschide, de a permite accesul în singurul univers pe care opera poetică îl mai susține: structura propriei sale materialități, limbajul." De aici, pentru Ștefan Aug. Doinaș, suita de simptome ale maladiei imitative a unui nivel al versului românesc care nu și-a dobîndit statut de maturitate, prin fragilitatea propriului conținut (poetica de tip mimetic): „emanciparea libertină a anumitor cuvinte", *delirul verbal, beția de imagini* („Fuga de discursul conceptualist, pe de o parte, refuzul de a decupa cu fidelitate aservită aspectele realului, de a le reproduce în mod mecanic, de a cultiva *trompe-l'oeuil-ul* poetic, fie la modul parnasian, fie la modul naturalist, pe de altă parte — și-au găsit, amîndouă, valoarea într-o adevărată goană după imagini și metafore: poetul își creează suprarealitatea sa cu ajutorul analogiei, adică stabilind raporturi inedite între elemen-



tele acestei lumi"), *falsa profunzime*, teribilismul, imitația modelelor autoritare. Pe plan strict poetic, el marchează „un veleitarism inform", pe plan cultural, ar putea fi apreciat pozitiv prin climatul favorabil experimentului pe care îl propagă.

Dar încă din analiza lui Ștefan Augustin Doinaș era clar că acest fenomen evoluează paralel cu, mai precis spus dublează la un nivel inferior, traiectoria majoră a poeziei noastre contemporane în justificata-i aspirație de a răspunde unei solicitări ce ține de însuși destinul poeziei moderne, cea pentru care esența actului poetic reprezintă și sursa poeziei dar și dezvoltarea ei ca atare. Astăzi, la doi ani de la apariția *Poeziei și modei poetice*, este și mai evident faptul că statutul cuvîntului în poetica românească actuală a evoluat de la ipostaza de „semn" la ipostaza de „cheie", că regimul său constă în încercarea de a se substitui universului poetic. Liniile principale ale experiențelor poeziei noastre actuale tocmai aceasta probează. Spre exemplu, pentru Gabriela Melinescu (*Interiorul legii* și ultimele volume) interiorizarea expresiei presupune tensiunea spre cuvînt în valoarea lui de rest al unor depozite instinctuale străvechi, instrument al experienței subiective, componentă a unei tulburi memorii individuale, toate convertite într-o conștiință tragică acută, pe muchia dintre individual și supraindividual, căreia cuvîntul îi este, de asemenea, mijloc de expresie. În poezia Constanței Buzea, după o primă încercare de structurare disciplinată a versului, ca semn al nostalgiei lui după ritmul cosmic, se eliberează forțele latente ale unui demononism exprimat în asociația verbală de tip poetic; noul statut al cuvîntului se acordă cu o nouă treaptă de înțelegere a principiului existenței: în locul ritmului metronomic al pulsului universal, principiul de aproape unanimă, melodică libertate.

În contrast, două insolite procedee de obscurizare a expresiei, prin păstrarea, reală sau numai aparentă, a stratului inteligibil al limbajului, dar prin rezonarea altor

Scanned with OKEN Scanner

valențe ale cuvîntului înțeles ca unitate primordială de existență: în poezia lui Anghel Dumbrăveanu, plecînd de la funcția totalei comunicabilități, cuvîntul pierde treptat din virtutea lui semnificantă, păstrînd doar aparența de semn, ritualul exterior al comunicării, în vreme ce resursele sale de muzicalitate se accentuează treptat. Asociind, din toate valențele cuvîntului, ritualul pur, mimarea semnificației, cu melodicitatea învăluitoare, poezia structurează un univers a cărui aparență repede sfîșiată este comunicabilitatea noțională, dar a cărei adevărată esență dezvăluie principiul muzical armonic al existenței. La Radu Cârneci, cuvîntul este mai mult decît semnul analogiei dintre uman și cosmic; este realitatea acestei analogii. Procedeul apropierii celor două planuri avansează treptat, pînă la substituire; în noua relație care, de fapt, este o identitate, cuvîntul este dovada materială a cosmicizării umanului. În fine, ar mai fi de notat, în cadrul procesului general de evoluție a versului românesc, prin valorificarea cuvîntului ca principiu existențial complex, încercările lui Adrian Păunescu de a elibera depozitele de poezie din prozaism. Cum bine se înțelege, în termenii celei mai elementare poetici, problema principală a expresiei poetice constă în căutarea comunicabilității specifice a poeziei, alta decît semnificația de tip logic sau rațional. Procedeele cele mai solicitate, în acest sens, sînt cele care ocolesc prin învăluire procesul comunicării directe a limbajului (deci prin cultivarea ritualului pur, a gesticei lui exterioare, suprasolicitarea muzicalității, asociația de tip alogic etc.). Adrian Păunescu își asumă gestul riscant, dar perfect justificat de raporturile logice ale problemei, de a forța latențele de expresie specific poetică (deci de valoare incomunicabilă din punctul de vedere al semnificativului logic) ale limbajului curent. El consideră uzul concret și cotidian al limbajului în valoarea lui de principiu existențial, care dublează sau chiar substituie, prin material de cuvînt, existența; prin aceasta, organizat armonic, în analogie cu cosmicul, însumînd toate posibilitățile; deci

limbajul curent sau limbajul prozaic nu este pur şi simplu comunicare noţională sau ideatică, este mai mult decît atît: şi comunicare noţională sau ideatică şi comunicare afectivă şi comunicare specific poetică. Iar poezia lui Adrian Păunescu tinde tocmai spre punerea în libertate şi evidenţă a acestui ultim component. Astfel că versurile lui propun ecuaţia poezie = faptă. De unde, încrederea totală în cuvînt, în aproape întreg sistemul lexical am putea spune, arta poetică nefiind simplu exerciţiu, ci act de invenţie, deci risc.

O altă direcţie a poeziei noastre contemporane se distinge cu evidenţă şi prin contrast cu cea prezentată pînă acum pe linia unei investiţii de încredere în virtuţile expresiei directe; această atitudine presupune, desigur, luarea în considerare, pe alte trepte calitative şi în alt coeficient, a problemei realului. Şi totuşi, nici de această dată realul nu este despărţit de cuvînt, astfel încît căutările pe teritoriile realului presupun, în aceeaşi măsură, căutări în problema specifică a regimului cuvîntului ca termen egal al realităţii. O poezie preocupată, în acest context, de virtuţiile expresiei directe, este, totodată, una de sondare a forţei expresive a limbajului ca substitut al existenţei şi, prin aceasta, o poezie care acceptă şi îşi propune să sondeze realitatea ca termen concret, nedisimulat, autentic şi apropiat.

Nu altfel trebuie deci înţelese evoluţiile semnificative din punct de vedere estetic ale poeziei române contemporane pe teritoriul prozaicului: un exerciţiu de contact direct şi necontrafăcut cu existenţa. Poezia de expresie directă şi prozaică a lui Modest Morariu, spre exemplu, o poezie directă, prozaică, uscată, chiar declarativ-conceptuală pe alocuri, preferă expresia nemijlocită speculaţiei metaforice, asumîndu-şi riscul versului incolor, lipsit de virtuţile de circulaţie ale poeziei. Comentariul liric şi meditativ în termenii cei mai simpli presupune, însă, nu numai un exerciţiu de sinceritate cu sine al poetului, ci şi un efort de demitizare a universului liric, prin renunţarea la miturile false sau trecă-

Scanned with OKEN Scanner

toare sau la haina superficială a miturilor și căutarea adevăratelor mituri etern valabile. Deci, printr-o nouă atitudine față de cuvînt, o nouă atitudine față de real; și invers. Progresiv, volumele lui Petre Stoica închinate acelui Banat fabulos, pe care l-au pus în circulație, ori copilăriei, presupun o reîntoarcere într-un univers al existenței cotidiene și al banalului cu semnificația unei adevărate, înfiorate descoperiri. Aventura sufletească în această lume, receptată sensibil în datele ei esențiale, între care candoarea contrastează și se alătură tragismului, presupune, în același timp, o adevărată aventură în spațiul banal al limbajului și al stilului poetic banal.

Un alt poet, nu foarte depărtat ca program și univers, Mircea Ivănescu, avansează în aria existenței cotidiene, banale, cu intenția, mai mult sau mai puțin nedisimulată, de a o poetiza în întregime, nu în valoarea ei de spectacol, precum este precumpănitor la Petre Stoica, dar ca existență; în consecință, versul său renunță la orice dezinvoltură lexicală și imagistică, în favoarea substanței lirice și meditative; prozaicul înstăpînește poezia în totalitate. O cel puțin egală frenezie a realului la Leonid Dimov, o totală familiaritate cu concretul, prin forța imaginii poezia tinzînd să realizeze un adevărat șoc plastic. Datele primordiale ale viziunii sînt transpuse însă în insolite tablouri, vaste construcții suprarealiste în care fantezia asociativă nu cunoaște limite, hrănindu-se la nesfîrșit din propia sa substanță. Corespunzător, se definesc funcția și locul cuvîntului în aceste poetici, expuse în principiile lor esențiale: unitate de existență abordată din unghiul unei etici deschise, cît mai autentic umane, existență și nostalgie tragică, existență liricizată în sens meditativ, existență fantastă; cuvîntul-unitate, moleculă a versului respectiv, este astfel statuat din punct de vedere poetic încît poartă în rezonanța sa interioară complexitatea de sensuri conformă programului estetic respectiv.

Păstrînd factorul existență ca element al programului poetic, versurile lui Marin Sorescu presupun o evidentă

Scanned with OKEN Scanner

complacere în contingent, o instalare satisfăcută în dimensiunile lui concrete dar şi în semnificaţiile lui. Problematic, poezia se circumscrie limitelor banalului, pe care îl sondează însă nu pentru resursele sale evocatoare (ca Petre Stoica), lirice (ca Mircea Ivănescu), ori de insolit (ca Leonid Dimov), ci pentru a-i solicita răspunsuri la gravele întrebări ale cunoaşterii fundamentale; poezia lui Marin Sorescu forţează concretul să-şi mărturisească semnificaţia. De aici, o altă atitudine faţă de limbaj, o altă funcţie a cuvîntului: sînt căutate virtualităţile aforistice ori sentenţioase ale expresiei prozaice, intenţia este ca răspunsurile la acele grave întrebări să nu se constituie într-un strat de expresie paralel, într-un metalimbaj, ci să nască spontan din ipostaza lui cea mai prozaică. Aparent foarte depărtată, prin timbru şi viziune, poezia lui Ion Gheorghe pleacă de la un punct de program destul de apropiat. Şi ea caută semnificaţia totală în concret, şi ea caută noile simboluri în universul lucrurilor concrete (volumul *Vine iarba* şi motivul său fundamental); poetul nu este însă un simplu moralist, ca Marin Sorescu, ci şi un vizionar totodată, el transformă morala în viziune şi, invers, viziunea în morală. Universul său poetic se compune, într-o atmosferă de pre-auroră, din pre-structuri stihiale al căror contur aburos cuprinde substanţa imaginii concrete şi a principiului existenţial, în acelaşi timp. *Iarba,* ca motiv dominant al acestei poezii, sublimează ipostaza primară a elementului vital de o nestăvilită forţă germinativă; ca motiv, este înrudit cu *ţăranul,* care evocă mineralul şi geologicul, resuscitînd sensuri insolite ale condiţiei umane. Cuvîntul are, aici, în mod firesc, un alt statut; în valoarea lui de substitut al unui principiu existenţial, pare bîntuit pe dinăuntru de sensuri stihiale.

Dar poate că poezia în care, mai evident, apare realul ca subiect al poeticei este aceea a lui Ioan Alexandru, dinainte de *Imnele Bucuriei,* dar şi în această culegere. Poate că transcriem o simplă impresie personală, dar lectura noastră nu ne procură al rezultat; pe cît de

violentă este negaţia cuvîntului în funcţia lui de semn al existenţei, de mijlocitor între realitate şi cunoaştere, pe atît de adîncă este setea, nostalgia după sîmburele de real al cuvîntului, insistenţa în a egala cuvîntul, peste semnificaţie, cu lucrul. De aici, sensul aparte al transfigurării în poezia lui; nu un adaus de optică subiectivă la spectacolul obiectiv al existenţei, ci o căutare a principiilor nealterate ale lumii, astfel încît lirica lui comunică preaplinul bubuitor al existenţei şi îşi asumă un motiv central în măsură să îi evoce, fără limite, materialitatea: pămîntul. De unde, forţa de expresie a acestei poezii care lasă impresia că urcă, din certitudine în certitudine, spre absolut.

O cu totul altă soluţie, atitudine şi, implicit, altă impresie în poezia lui Nichita Stănescu: balansul larg, nemăsurat, al dialecticii, corespunzător unei absolute libertăţi faţă de limbaj. Poezia lui este o căutare pendulatorie între cuvîntul în funcţia lui totală de semn, în ipostaza în care *cuvîntul* este stil *(În dulcele stil clasic)*, şi cuvîntul lipsit chiar de raţiunea existenţei şi menirii lui. Pentru că poetul inventează rolul de sens negativ al limbajului, oscilînd între *cuvînt* şi *necuvînt*, iar ipostaza cu semnul minus are înaltă funcţie poetică şi de cunoaştere; ea mijloceşte luarea în stăpînire de către uman a neînţelesului, e mijlocul firesc de exprimare a nefirescului.

Aici se încheie aventura limbajului, ca temă a poeticii, în poezia noastră contemporană. După o expunere sumară, putem să-i apreciem apoape cantitativ traiectoria: de la tentaţia necunoscutului, soluţionată prin tehnica ermetică, prin tentaţia realului, prilejuind valorificarea valenţelor prozaismului, la decizia copernicianã a directei alimentări a poeziei din sensurile invenţiei unei ipostaze negative a limbajului, în consens cu cele mai nobile aspiraţii de cunoaştere ale liricii. O problematică majoră, de demnă ţinută intelectuală, soluţii de marcată şi fecundă originalitate.

O altă constantă a poeziei româneşti contemporane se reazimă pe nucleul său de substanţă dramatică. În

comparație cu supratema anterioară; poezia actului poetic, circumscrisă de raporturile eului creator cu spațiul exterior, de sistemul de relații obiective în care el se situează în mod necesar, pretextul dramatic al liricii române dezvăluie condiționările ei interne, de natură subiectivă, starea conflictuală intimă care îi animă pulsul. Evitînd, ca subînțelese, raportările actului liric cu dramaticul în spațiul spiritualității universale, adică, cel mai simplu vorbind, depozitele de tragism din poezie și depozitele de poezie din tragism, vom marca profunzimea tradiției autohtone în exprimarea acestui loc geometric de întîlnire și definire a unor aspecte esențiale ale condiției umane: după ce, uitate fiind intuițiile spontane ale unui Dosoftei sau ale cronicarilor versificatori, prin I. Heliade Rădulescu și, mai puțin, Gr. Alexandrescu, s-a încercat exprimarea, pentru prima dată în limba poeziei noastre culte, a acestei fertile conexiuni, Eminescu a ridicat-o la rang de sentiment dominant de expresie națională, reprezentativă. Abia după el a fost limpede, chiar și prin intermediul culegerii de poezie populară a lui Alecsandri, că folclorul nostru poetic nu cunoștea altă constantă mai autoritară. Macedonski a exprimat-o în accente de cea mai acută vibrație; l-au urmat, pe două căi despărțite din același trunchi de origine, Arghezi și Bacovia, reacționînd fiecare diferit la ceea ce s-ar putea numi presentimentul tragic al veacului, ca formă de manifestare a condiției umane dramatic fundamentate: cel dintîi, realizînd din această temă unul din termenii de echilibru ai unui univers poetic grandios, cu însemnele armoniei de tip cosmic, celălat, prin tocmai absoluta acoperire, pînă la nediferențiere, dintre conștiința acut dramatică și poezie. Lucian Blaga dilatează spațiul de alimentare și manifestare a substanței conflictuale dincolo de limitele condiției umane individuale, definind liric conștiința apartenenței la o matrice spirituală: o ascendență (strămoșii), un leagăn (patria), B. Fundoianu, Al. Phillippide, transfigurat în construcție aparent obiectivă: Ion Barbu,

Scanned with OKEN Scanner

sublimat în vers de clasic echilibru: Ion Pillat și, mai ales, V. Voiculescu (direct) au punctat arzător evoluția acestei constante poetice.

În istoria poeziei noastre actuale coeficientul de viziune dramatică intervine, în cîteva rînduri, oportun și fecund, adăugînd actului liric dimensiunea de profunzime și restructurînd destine poetice în perspective nebănuit de largi. Mutațiile spectaculoase și încărcate de semnificații, petrecute, în răstimpuri, în linia de evoluție a unor opere poetice precum ale lui Eugen Jebeleanu, Nina Cassian, A. E. Basonsky, Petre Stoica, sînt cunoscute; este limpede că punctele de cotitură coincid (prin *Surîsul Hiroșimei, Cadavre în vid)* cu momentele de substanțială asumare a viziunii conflictuale. Exemplul cel mai apropiat ne poate fi, prin aceasta, mai elocvent. Ne gîndim la poezia lui Aurel Gurghianu, transformată spectaculos în ultimele două volume: *Poartă cu săgeți* și *Temperatura cuvintelor*. Un întreg program poetic a fost răscolit și restructurat sub impulsul actului de asumare *deplină* a viziunii dramatice. Subliniem, *deplină*, pentru că, pînă la aceste culegeri, poezia lui Gurghianu se definea ca o incantație verbală sau o construcție descriptivă ridicată pe un fundal dramatic presupus și estompat. Acum ea s-a decis la totala luciditate a suferinței înțelească și practicată ca o culme a participării, ca proba de foc a autenticității acestei participări. După cum, la aproape două decenii de la jertfa lui Labiș, cel puțin nouă ne este mai clar decît orice faptul că esența autentică și cu adevărat originală a gestului său poetic nu constă nici în redescoperirea tradiției (ceea ce făceau, concomitent, și alții), nici în eliberarea versului de chingile expresiei impersonale, ci în presentimentul acut al înaintării prin jertfă. Astăzi, poezia lui ne apare înfiorată de conștiința lucidă a degradării treptate a idealului în real *(Moartea căprioarei)*, mergînd, pe alocuri, pînă la a fi copleșită de teroarea existențială; și totuși, această linie aparent descendentă își află nu atît compensație cît soluție pozitivă în la fel de acuta conștiință

a victoriei poeziei, ca simbol al disponibilităților umane. Acesta ne pare a fi adevăratul sens al prefeței poeziei din descendența lui Labiș.

Și totuși, această experiență, compensată prin ulterioara victorie a poeziei, mai mult decît o sursă de influență, rămîne, pentru adevărata linie valorică a versului nostru, un simplu și profund totodată exemplu singular. Asumarea perspectivei dramatice în poezie nu poate fi un gest de mimetism; ori, dacă este, nu poate însemna altceva decît goală imitație. Asumarea unei astfel de perspective în poezie presupune, condiționat cu necesitate, un act de experiență personală. Nici chiar implicațiile artificialului ca, de exemplu, într-o poezie de profund dramatism cum este cea a lui Mircea Ivănescu, nu contrazice această cerință organică; versul lui agitat transcrie ravagiile suferinței închipuite, dar imaginația însăși este un eveniment sufletesc răscolitor și autoritar, care egalează, în intensitate și amploare, orice dramă trăită.

Fără nici o excepție, resursele de autentic dramatism ale poeziei reprezintă una din cele mai importante condiționări ale substanței și valorii. Cum este, de pildă, poezia Gabrielei Melinescu, în care vocația dramatică individuală ridică eul poetic la rangul înalt de adevărată eroină tragică. Puterea de reverberație a sensurilor poeziei este apreciabilă; versurile sale, fragmente ale unui lamento mai amplu dintr-o dramă supraindividuală, sînt și triumfuri ale sincerității în poezie, dar și, concomitent, expresii ale elanului generos de asumare a întregului aspect dramatic al condiției umane. Poetul este cel care vindecă suferințele colectivității însușindu-și-le, suferind pentru toți. După cum exemplară rămîne tema suferinței și interpretarea ei în poezia Mariei Banuș. Sondînd, cu maximă luciditate și curaj, posibilitatea unei lirici feminine a vîrstei înaintate *(Portretul din Fayum)*, prin sinceritate, aspirație spre autentic și expresie simplă, spre lipsă de artificiu, poeta, prin ținuta demnă și valoarea artei sale, depășește granițele de semnificație

Scanned with OKEN Scanner

ale unor trăiri individuale, topindu-şi drama subiectivă în drama obiectivă a condiţiei umane şi găsind, prin aceasta, soluţia de semn pozitiv a impasului.

O traiectorie asemănătoare în poezia lui Gheorghe Pituţ, în care destinul uman, în trecerea lui de la întuneric (increat) la întuneric (moarte) este urmărit cu o spaimă existenţială predispusă să descopere pretutindeni semnele coruperii; în acest prim moment al poeziei lui, însuşi timpul putrezeşte *(Ochiul neantului)*. Rezolvarea dramei şi risipirea terorii existenţiale vine tot de la un gest de integrare; principiul individual, eul, aspiră să-şi piardă contururile în substanţa cuprinzătoare a condiţiei umane, printr-o riguroasă disciplină a sincerităţii cu sine şi cu lumea, prin renunţarea la orice convenţie. În poezia lui Francisc Păcurariu *(Ochean simplu)*, comunicarea dintre drama individuală şi cea cosmică este simplă şi firească, pentru că una se suprapune celeilalte; drama individuală oglindeşte drama cosmică, o comunică şi o însuşeşte; în acelaşi timp, drama cosmică este şi contrast şi acompaniator al dramei individuale. Dar liniile de forţă ale acestei poezii de o severă substanţialitate duc spre căutarea unui reazem în valorile supraindividuale. Un moralism profund şi drastic dictează mişcările ei interne care sînt de o sursă de acte individuale de instalare într-un neclintit sistem de valori.

În fine, la Vasile Nicolescu *(Clopotul nins)* viziunea dramatică determină esenţa artei poetice. Poezia este o stare de transă, de pierdere pe orbita interioară, ea presupune un coeficient de dramă personală, conştiinţa riscului pe care îl comportă creaţia în absolut; din această conştiinţă acută se naşte firesc calitatea de rigoare a structurii artistice *(Secţiunea de aur)*: elanul spre înălţimi, acel *dar dacă nu mă voi putea întoarce* nu prilejuieşte o depăşire, prin risc, a condiţiei umane, ci din contră, stabilirea pe orbita unui zbor uman într-un univers armonic în care macrocosmosul comunică, prin ecouri de semnificaţii, cu microcosmosul şi în care situarea principiului individual, eul, se face potrivit regulilor lo-

Scanned with OKEN Scanner

cului geometric absolut, *secţiunea de aur*, expresia relaţiei de tip armonic între parte şi întreg, între om şi univers.

Dacă poezia poeticii, respectiv funcţia şi rolul cuvîntului în poezie, circumscrie raporturile eului creator cu spaţiul extern, sistemul lui de relaţii obiective, şi dacă substanţa tragică a liricii contemporane conţine şi soluţia conflictului intern, subiectiv, prin dialectica abordării condiţiei individuale în cea general umană, poezia noastră actuală posedă şi o altă dimensiune interioară, o altă constantă care, cu destulă evidenţă, se arată, ea însăşi ca o sinteză a relaţiei antagonice dintre subiectiv şi obiectiv, dintre tensiunea lirică şi universul poetic. Cu alte cuvinte, există în poezia română o temă sau, în termenii însemnărilor de pînă acum, o supratemă care asociază principiile esenţiale ale celor două constante definite mai sus, alimentînd o direcţie creatoare de mare fertilitate şi hotărîtă importanţă pentru condiţia majoră a programului ei general. Greu de dat un nume sintetic acestei realităţi poetice; poate motivul spaţiului matrice să fie cel mai potrivit, deşi nici despre această asociere de termeni nu se poate spune cu maximă siguranţă că îi acoperă toate ramificaţiile. După cum se poate proba chiar şi prin cea mai sumară incursiune istorică.

Spaţiul exterior al folclorului poetic baladesc, în varianta lui eroică, rămîne unul şi acelaşi, ţara, o realitate niciodată definită geograficeşte, ci numai ca reazemul major, substanţial, al luptei. Poate să fie glia care absoarbe sîngele luptătorilor, plaiul înverzit ca scenă a înfruntării supreme, codrul frate cu românul ostaş sau haiduc, palma de pămînt, „moşioara" apărată de el de năvală străină; în esenţă rămîne aceeaşi ţară, spaţiul matrice şi focar al tensiunii emotive de nuanţă eroică. Ca motiv poetic, este moştenit de la folclorul liric şi mitologic, evident mai vechi, în care traducea realitatea unei strînse legături, de factura strictei interdependenţe, dintre om şi natură, dintre uman şi cosmic. Motivul central al *Mioriţei* este elocvent pentru tendinţa de cosmi-

cizare a evenimentului sufletesc; marea simplitate, mergînd pînă la cele din urmă esenţe, a liricii populare, probează aceeaşi fundamentală intercondiţionare: spaţiul exterior pare restrîns şi elementar, dar totul provine dintr-o maximă concentrare, pentru că frunza verde, soarele şi luna, valea şi muntele, ca motive ale folclorului liric nu reprezintă unităţi oarecare ale spaţiului înconjurător, ci reperele de bază ale unei ambianţe aparent restrînse, pentru că elementarizată la maximum, e în realitate de dimensiuni cosmice. Şi aceasta este însăşi ţara, loc geometric rezultat din proiecţia unităţii de mediu ambiant restrîns, adăpost al milenarei supravieţuiri, în dimensiunea sentimentului de apartenenţă la o naţiune care-şi apără dreptul de a-şi locui străvechea vatră. În restriştea veacului, izolat adesea în spaţiile restrînse ale unor văi, ţărişoare de basm dar şi de tumultoasă istorie, poporul nostru şi-a trăit conştiinţa apartenenţei la întregimea spaţiului naţional, care nu reprezintă altceva decît însumarea, prin repetare, a altor şi altor asemenea spaţii originare, mai ales prin deprinderea cosmicizării umanului; valea, satul era, în mod firesc, ţara, şi era universul întreg şi îl compuneau rîul, ramul, frunza şi iarba, îl vegheau soarele şi luna.

După numeroase încercări şi eforturi, în poezia cultă, prima cristalizare a motivului se petrece în opera lui Alecsandri: aici „moşia", în înţelesul răzăşesc al noţiunii, este Moldova întreagă, dar Moldova e ţara şi Ştefan cel Mare, ca erou de legendă istorică, e garanţia unei unităţi de conştiinţă naţională prin valoarea exemplară a faptei sale; apărînd neatîrnarea Moldovei, el apăra glia răzăşească şi, totodată, fiinţa noastră naţională.

În poezia lui Eminescu, motivul poate fi urmărit în două ipostaze: o dată, prin continuarea sugestiei lui Alecsandri, căreia unele poezii şi mai ales proiectele teatrale îi oferă noi, substanţiale întruchipări, în timp ce ampla poemă *Memento mori* îi conferă o dimensiune nebănuită; Dacia fabuloasă rămîne, în cuprinsul grandioasei diorame, elementul central, punctul de echilibru

în antagonismul dintre oarba vanitate umană și revanșa, prin splendidă nepăsare, a naturii; acest spațiu de uimitoare frumusețe dezvăluie singura soluție posibilă a conflictului între durată și eternitate. În al doilea rînd, nu trebuie uitat că poezia eminesciană cuprinde, în inegalabilele-i accente, cel mai înalt consum de tensiune sufletească și meditativă; nucleul problematic al existenței este aici dramatizat într-un tablou liric ce alternează soluții extreme; acceptarea plenară a condiției umane generale și izolarea înfiorată în destinul individual. Iar scena pe care se consumă această profundă și răscolitoare dramă este aceeași, o regăsim din folclorul nostru liric, spațiul elementarizat și componentele lui esențiale; drama condiției universale a omului se joacă, aici, pe o scenă care reprezintă cea mai concentrată și sugestivă întruchipare a peisajului românesc.

Pe această direcție s-a simțit chemat Coșbuc; în interpretarea sa sînt puternic detașați cei doi factori componenți: ambianță (scenă) și problematică umană. Efortul lui a fost îndreptat spre detaliere și completare, astfel că peisajul românesc, în datele lui cele mai concret caracteristice, inundă poezia. Satul are valoare de univers poetic, dar piesa care se joacă rareori reușește să implice aspectele de substanță ale condiției umane. Prin calitatea problematicii, poezia lui e departe de universal.

Cît de aproape a fost poezia lui Octavian Goga de cea a lui Coșbuc se poate vedea din începuturile lirice ale poetului din Rășinari. După cum, poezia lui de maturitate subliniază diferențele dintre cei doi: păstrînd, în liniile lor generale, aceleași date ale problemei, Octavian Goga nu mai insistă, cum făcuse Coșbuc, pe linie analitică; tendința este maximă concentrare de semnificație și tensiune emotivă. Astfel că subiectul principal al poeziei lui, pe care, astăzi, după aproape șapte decenii, nu-l putem formula mai fericit decît făcuse Titu Maiorescu, conștiința „unui neam amenințat în existența sa", nu mai este exprimat prin interminabila suită de tablouri mărunte din poezia lui Coșbuc, ci prin componentele,

Scanned with OKEN Scanner

puține dar puternic reliefate, ale unui univers încărcat de dramatism. Astfel, că, încă o dată, aria modestă a peisajului românesc, în cele mai caracteristice întruchipări ale sale, este umplută de semnificații adînci și cuprinzătoare, în atingere cu problematica universală. Pentru ca, în lirica lui Lucian Blaga, satul să apară în valoarea de semn emblematic al peisajului național în confruntarea lui cu universalul, modul nostru de a fi reprezentați în universal. Căci poezia lui, departe de a fi descriptivă sau analitică, cum fusese a bardului din Hordou, ea nu comunică imagine sau tablou, ci semnificație încarnată în simbol, refăcînd drumul spiralat la soluția de mare simplitate și profunzime din opera lui Eminescu și din poezia lirică populară, soluție ce notează ecuația: spațiu familiar = țară = univers.

Lirica noastră contemporană, cum este natural, nu se poate depărta, în confruntarea ei cu acest univers problematic, de la direcția generală a soluțiilor tradiționale, ale căror puncte principale le-am marcat în rîndurile de mai sus și care ar mai trebui completate cu enumerarea unor poeți precum Ion Pillat, Adrian Maniu, V. Voiculescu, B. Fundoianu, apoi Aron Cotruș, Mihai Beniuc și numeroși alții din aceeași familie de spirite. În cadrul ei, poezia lui Zaharia Stancu se distinge prin cea mai pregnantă și încărcată de semnificații detașare a motivului. Venit din universul cîmpiei dunărene, dintr-o spiță de ancestrală ascendență țărănească, autorul *Poemelor simple* anulează rapid iluzia compartimentării regionaliste a liricii noastre: cîntecul său este grav și sobru, asemeni cîntecului unui ardelean; de fapt, este expresia unei lumi țărănești, constituite din mare vechime, ajunsă la stadiul fixării unor relații și caracteristice în permanențe cu aspect de severă noblețe. Universul cîmpenesc are, în această poezie, valoare de expresie directă a realității, de problematică transpusă nemijlocit; prin jocul aparențelor, prin unele apropieri de tehnică expresivă, el ne-ar putea îndemna să-l asociem cu cel al poeziei lui Adrian Maniu. Și totuși, diferența este izbi-

Scanned with OKEN Scanner

toare, pentru că la autorul volumului *Lîngă pămînt* datele tabloului campestru au funcţie de cifru mijlocitor al unui program estetic: ele traduc gestul anteic, de întoarcere a poetului spre realităţile naţionale. Cînă vreme poezia lui Zaharia Stancu nu-şi îngăduie astfel de devieri: ea este direct şi simplu autobiografică, profunzimea şi elementaritatea conţinutului dictînd procedeele unei arte simple, ce poate fi asociată clasicismului primitiv de extracţie ţărănească. Conştiinţa relaţiei cu mediul nu este la el program estetic deviat, ci sentimentul dureros de viu al spaţiului-mumă, niciodată alterat de nostalgia întoarcerii, ca la Ion Pillat, dar totdeauna înfiorat de dramatica înţelegere a ireversibilităţii.

Contextul impune asocierea reprezentanţilor unor succesive generaţii de poeţi aşa-zişi ardeleni. Mai aproape de adevăr ar fi ipoteza că este un dram de coincidenţă între apartenenţa lor regională şi universul tematic; deşi e greu să facem abstracţie de realitatea unei ascendenţe care ni-l indică pe Beniuc drept cel mai vizibil reper şi care a acţionat, hotărît, ca o conştiinţă regională. Numele cele mai frecvent grupate sub acest semn, pe care consideraţiile noastre nicicum nu le pot ignora, rămîn cele binecunoscute: Ion Horea, Aurel Rău, Al. Andriţoiu, Aurel Gurghianu, Victor Felea. Pare o ipoteză prea hazardată aceea de a-l asocia, undeva nu prea aproape, e drept, dar nici foarte departe, pe Petre Stoica, în ciuda apreciabilei diferenţe de timbru şi mijloace poetice? În orice caz, nostalgia tragică a universului copilăriei, a acelui Banat ideal, tot de sfera mai intinsă a temei spaţiului originar, a acelui *acasă*, ţine.

În schimb, lucrurile sînt cît se poate de simple în poezia lui Ion Brad. Tema ei autoritară este legătura cu spaţiul originar, în conştiinţa deplină a dilatării de semnificaţie de la *acasă* la *ţară* şi apoi la *univers*, ţara fiind realitatea umană cea mai profundă. La Gheorghe Pituţ, acelaşi nucleu de univers poetic constituie punctul de sprijin al întregului program liric. În volumul *Ochiul neantului*, meditatia lirică, tentată de asprele teritorii ale

increatului și extincției, găsește în realitatea satului ardelean, acel niciodată uitat *acasă*, realitatea cea mai încărcată de semnificații profund umane. La fel, în poezia lui Ioan Alexandru, în care motivul își asociază materialitatea încărcată de sugestii a pămîntului unanim, substanță-mumă a întregii existențe. Satul ardelean este, aici, întruchipare a ipostazei celei mai concrete a universului, focar de miresme și adieri neuitate, glas al originii, semn al permanenței. S-ar părea că propoziția blagiană este inversată de Ioan Alexandru: deci nu satul e semn al principiului abstract al originii („plin este satul de-aromele zeului"), ci invers, principiul abstract are aroma satului străvechi transilvan.

Că motivul sau supratema pe care am urmărit-o în rîndurile de mai sus nu cunoaște și nu poate cunoaște o delimitare regională o dovedește orice incursiune în diversele zone ale poeziei noastre contemporane. Este drept că ardelenii au fixat nu numai un anumit timbru poetic, dar mai ales cîteva determinări de neclintit în compoziția lui anterioară, cum ar fi cele două soluții complementare, desprinse din momentul de origine Coșbuc-Goga; pe de o parte, sub tutela lui Lucian Blaga, astăzi prin Ion Horea, Aurel Rău, Ioan Alexandru, Gheorghe Pituț, interpretarea transistorică a motivului, transpunerea conștiinței originii în viziuni de mit fabulos, pe de alta, în descendența autorității lui Aron Cotruș și Mihai Beniuc, motivul în sistemul de relații istorice și sociale, în versurile lui Ion Brad, Al. Andrițoiu. Față de liniile acestui tablou general, completările ne-ardelene nu pot decît să insufle și mai multă autoritate acestei importante dimensiuni a poeticii române: am numit lirica lui Zaharia Stancu; mai sînt de amintit dezvoltările similare în poezia lui Nichita Stănescu, Grigore Hagiu. În versurile lui Dumitru Popescu (*Un om în Agora*), deschiderea largă și mereu lărgită spațial nu transportă problematica umană dincolo de orizontul cetății; succesivele dimensiuni sînt perspectivele tot mai largi de semnificație, agora este cetatea și este țara și

este universul. Omul, participant activ la viaţa tumultuoasă din jurul său este, în acelaşi timp, un vizionar cu faţa spre infinit. La Adrian Păunescu, ţara rămîne şi tematica principală a poeziei dar şi punctul de vedere central, criteriul suprem al oricărei fapte. Patosul poeziei sale avîntate nu poate fi înţeles în afara dominaţiei acestui motiv care este izvor şi focar totodată, origine şi ţel. Predispoziţia uşor contemplativă care părea să vegheze asupra acestei teme de la originile ei (lirica populară, *Pastelurile* lui Alecsandri) este înlocuită aici cu o soluţie eminamente dinamică. Ţara nu mai este peisaj, ci nucleu de foc strălucitor, izvor de gînd şi faptă.

Scanned with OKEN Scanner

ZAHARIA STANCU — poet

Lăudabila inițiativă a editurii Minerva de a prezenta cititorului într-un volum antologic *(Șaptezeci)* cele mai reprezentative poezii ale lui Zaharia Stancu ne-a pus, în momentele festive ale aniversării scriitorului, față nu cu o simplă culegere ocazională, ci cu elementele de bază, reprezentative, ale unei opere poetice atît de încărcate de sensuri încît concreteța versului însuși ni se arată ca o materie dură, de tăria și ponderea cristalului. Inutil să mai continuăm pe această idee a caracterului reprezentativ al antologiei al cărei format și chiar consistență materială vor să evoce materia densă în pondere. Autobiografia lirică și biografia unei opere poetice sînt atît de evidente încît invită direct la comentariu.

Astfel, cea dintîi structură internă a acestei poezii, elementele universului cîmpenesc: flori, lanuri, albine, apă de izvor, creanga-mbelșugată de rod, sturzii, codru, greierii, livada, vișinii, zăpada, dar și mișcarea interioară care le pune în pagină într-un anumit mod, o inflexiune de lirism elegiac și meditativ, tulburată de un nu-știu-ce autoironic, o anume muzicalitate, în fine, evocă nu numai atmosfera literară de la începuturile poeziei lui Zaharia Stancu, dar anumite sonuri din versurile scrise pe portativul cuprins între gravitate și dezinvoltură ale lui Adrian Maniu și B. Fundoianu.

Aceleași elemente, într-un program similar, prin care universul cîmpenesc, receptat în datele sale cele mai răscolitor esențiale, devine nu numai motivul major al

Scanned with OKEN Scanner

poeziei, dar însăşi raţiunea şi mijlocul unei fundamentale primeniri interne:

Uite, cu zbeng şi muget vin boii din ceaire,
Pe sus lăstunii trec şi şoimii în plutire,
Din ţarcuri fură mieii şi-i urcă-n cer vulturii,
Mîndră se-aprinde luna în creştetul pădurii
Şi-amurgul cade simplu c-un pîlc de pitulici,
De pretutindeni curge mireasmă de aglici.
Pe lîngă drumul aspru se scaldă-n sînge plopii,
Răzoarele ascund, în cuiburi calde, dropii.
Cu cîmp, în straie, trec ţărani cu chipul brun,
Îi cheamă să se roage un clopot în cătun.
Cazi şi tu în genunchi cu mine, şi te roagă
Să nu-ţi rămînă gîndul şi inima pîrloagă,
Şi cînd ne-om da odihnii pe maldăre de fîn
Pămîntul să ne strîngă şi somnul lîngă sîn.

Numai că ceea ce, la aceşti înaintaşi şi la alţii (experienţa transpunerilor din Esenin nu trebuie, tocmai acum, uitată), reprezintă elementele şi tehnica unui cifru, la Zaharia Stancu, păstrează încă, într-un coeficient apreciabil mai ridicat, caracterul de expresie directă. Căci motivul rustic, la Fundoianu, era o formă specifică de eliberare a unei spaime interne; zăcăminte ancestrale de tragism îşi găseau, în acea „Moldovă cît o nucă" din timpul refugiului, ieroglifele pe care, după ce le imagina şi le proiecta, ochiul intern al poetului continua să le considere cu neîncredere, cu îndoială pentru capacitatea lor esenţial evocatoare. În acelaşi timp, Adrian Maniu se întorcea „lîngă pămînt" pentru a găsi aici resursele picturale ale unei poetici dezamăgite de experienţa avangardistă. La Zaharia Stancu, însă, mai nimic din acest program poetic ce utilizează mişcarea de apropiere de universul rustic ca un mijloc de primenire internă şi specifică: la el, o problematică reală, directă, nemijlocit transpusă liric:

Eu am crescut ca macii şi strugurii pe cîmp
Şi mai păstrez, ca iarba, şi-acum,
sub pleoape, rouă.

Străbunii mei vînjoşi, cu tulnice şi ghioage,
Pe-aicea şi-au crescut cirezile blajine
Cioporul de mioare, bălane, herghelia,
Şi lîngă crama scundă cu chiote în căzi
Băsmeau lungiţi la focuri cînd adormea prisaca.
De-aceea mi-e drag cîmpul, livada, codrul sur,
Podgoriile, boii, albinele şi mînjii
Ce trec, năluci sirepe, prin porumbişti brumate...

Calitatea comună, de circulaţie generală, a motivelor transcrie puncte dintr-un program de artă esenţializată, simplă şi directă. Este, iarăşi, o diferenţă între estetica savant-naivă a lui Adrian Maniu, picturală şi artistă, şi cea a lui Zaharia Stancu, firească, dictată de programul comunicării simple şi directe. Ca şi întreaga lui operă, poezia va continua să rămînă autobiografică. Ea va fi total şi neîntrerupt autobiografică, fără un program estetic, dar cu unul de autoexprimare şi problematic, ceea ce reprezintă, ne dăm seama, un program estetic, de un anumit fel. Căci factorul prim este conţinutul expresiei, calitatea acesteia, ca expresie, fiind rezultatul firesc şi nemijlocit al acestui demers spre semnificaţie. Dar tocmai de aici o anumită calitate a spunerii, limpezimea şi materialitatea ei, modul firesc şi instantaneu prin care motivul concret trece în semnificaţie, păstrîndu-şi totuşi întreaga prospeţime a conturului material:

Amurgul piere-n trestii cu şerpi vărgaţi de baltă
Şi seara, ca o floare cernită, se învoaltă.
Hulub fricos, în mîini, tot sufletu-mi tresaltă.

Rusticismul poeziei lui Zaharia Stancu însuşi, în pastel, erotică şi lirică, nu este altceva decît modul cel mai sincer şi nemijlocit de a fi, la un moment dat şi totdeauna autobiografic. La un moment dat, pentru că uşor se poate observa, în toată literatura acestui scriitor, momentul unei despărţiri, al unei ruperi totale de sat, moment comparabil cu cel al ruperii lui Creangă de Humuleşti, al

Scanned with OKEN Scanner

despărțirilor lui Pillat de Florica. Dar, spre deosebire de acești înaintași cu care Stancu este asemenea prin sentimentul dureros de viu al spațiului-mumă, al spațiului originar, la autorul lui *Desculț* nu se mai manifestă nici dorința de întoarcere, nici conștiința dramatică a ruperii, nici nostalgia intelectuală. El revine, e adevărat, și numeroase pagini consemnează evenimentul, dar rămîne mut, împietrit (ce ar fi însemnat acest moment pentru Creangă, revenit, ca prin minune, la Humulești, ce înseamnă el, mereu și mereu, pentru Pillat!), statuă acuzatoare a trecutului:

Nu mai am sînge. Sînt ca o nălucă
Ce umblă peste cîmpuri sumbre, vie
Nici umbra crudă nu mă mai îmbie,
Nici drumul talpa nu mi-o mai usucă.
Fluieră sturzu-n codru și n-aud,
Fulgeră-n plopii nopții și nu văd;
Mă zvîrl în flăcări, nu-mi găsesc prăpăd,
M-afund în ape repezi, în zadar.

Este, ca și în proză, în această confruntare cu trecutul, o imposibilitate de a cuvînta care nu numai că spune enorm, dar constituie în sine, sîmburele unei tragedii, este ea însăși o situație tragică.

Dincolo de limita amintită, deci pentru poezia excedentară zonei strict autobiografice, este de remarcat, iarăși, calitatea directă a contactului dintre sensibilitatea lirică și reflexivă a actului poetic și problematica pe care o abordează. Se cere să mai subliniem că această problematică este de factură general umană, că este abordată, interpretată și soluționată dintr-un punct de vedere general uman și cu mijloacele cele mai simple din arsenalul expresiei. Pentru a explica aceste trăsături caracteristice nu se poate să nu facem, din nou, legătura cu spațiul autobiografic. Nu numai pentru că noua etapă lirică ar corespunde unui nou moment de viață, ci pentru că modul ei de abordare, soluția poetică sînt dictate în felul în

care poezia lui Zaharia Stancu a fost la început și este totdeauna autobiografică, esențial și programatic. Depășind perimetrul limitat al motivului rustic, ca temă de pastel și univers de motive, această poezie abordează problematica umanului dintr-un punct de vedere uman. Dar mersul discuției impune o altă terminologie: problema omeniei, din punct de vedere al omeniei. Diferența, mai bine zis nuanța, nu este deloc neglijabilă și ținem la ea atît cît sîntem datori, ca interpreți de poezie, să ținem cont de valorile de nuanță. Căci dacă noul moment poetic ne face limpede, prin calitatea problematicii, a soluției și a expresiei, clasicismul lui Zaharia Stancu, precizarea respectivă îl definește ca pe un clasicism de extracție și esență țărănească, de origine, experiență, înțelepciune și cultură țărănească. Inutil a insista asupra diferenței dintre interpretarea noastră și optica semănătoristă, neosemănătoristă, ori vulgar sociologizantă. Este suficient, credem, a o marca. Dacă admitem că există un tablou de valori morale, de gîndire și de aptitudini ale universului țărănesc, Zaharia Stancu este unul din interpreții lui de frunte, care cultivă o idilă aspră. asemeni florilor de cîmp, o morală severă și de mare experiență umană, dotată cu perspectivă de generalitate și esențialitate a sferei problematice a umanului, cu facultatea drastică de a judeca rapid și adînc, riguros și cu omenie aspru. Datele esențiale ale unei arte țărănești nu sînt greu de descoperit. În ciuda aparenței, a valorii de circulație comună a mijloacelor de expresie, nimic nu este gratuit în poezie: învelișul idilic acoperă și un sîmbure amar și un program major, ornamentul e simplu și sever, iar în procesul de receptare, mijlocul artistic găsește îndată cea mai scurtă și discretă cale spre auditoriu. Căci potrivit severității drepte, rapidei deprinderi cu esențialul și utilul a opticii țărănești, formate printr-o experiență de viață aspră și milenară, totul este major în această poezie, într-atît încît, presat de necesitatea comunicării, actul poetic nu are timp și nici nu-și pune problema să elaboreze o poetică proprie, bazată

Scanned with OKEN Scanner

pe speculații în domeniul expresiei. Totul e aici comunicare, și cît mai directă. Ca urmare, poezia este epigramatică în cazul unui adevăr unic și elementar, abundentă cînd exprimă o sensibilitate în cascadă și o perspectivă de totală cuprindere a umanului. Sînt calități, pentru vers, mai puțin spectaculoase, dar care pot servi ca exemplu de optică lucidă, gîndire profundă, înalt umanism, pentru întreaga noastră poezie de azi.

Scanned with OKEN Scanner

POEZIA LUI ION BRAD

Cum este de așteptat, prin temperamentul și datele principale ale operei acestui poet pe care publicul îl cunoaște și critica nu-l poate ignora, poezia lui Ion Brad nu evoluează nici cu noul său volum: *Zăpezile de acasă*. Adică rămîne ancorată de solul unor permanențe de tematică și tehnică fixate cu mult înainte. Această împrejurare, cu toată contradicția în care se află față de statutul axiologic al liricii românești din ultimul deceniu, pentru care valoarea își află principal izvor în dinamica principiului poetic, nu este însă, aproape în nici un fel, în atingere cu importanța specifică a operei. A acestei opere anume, pentru care tocmai principiul de poetică internă nu este condiționat de mișcare sau schimbare. Inutil să mai relevăm considerațiile de ordin istoric literar ce ar explica această caracteristică. Ne face impresia că ai noștri critici au glosat atît despre filiația transilvană în poezie încît, dacă unei asemenea teme de exegeză, valabilă în liniile ei mari, nu i se mai adaugă disocieri de finețe, care să o lumineze din interior, sau din alt unghi, ea rămîne condamnată să se osifice în postura unui loc comun prea puțin util. Ceea ce poate că s-a și întîmplat. În orice caz, este de notat, deocamdată, că ardelenismul poeziei lui Ion Brad, ca realitate estetică, pronunțată și mai puțin explicată, este pus sub semnul întrebării de împrejurarea evoluției atît de diverse a generației sale, generație cunoscută, la origini, tocmai prin fidelitatea față de tiparul provincial tradițional. Căci, din moment ce ne sînt clare evoluțiile diver-

Scanned with OKEN Scanner

gente din poezia unor Aurel Rău, Al. Andriţoiu, Aurel Gurghianu sau Victor Felea, rămîne să ne întrebăm dacă realmente Ion Brad e singurul rămas să scandeze ritmul domol și apăsat al versului transilvan. Ceea ce este un adevăr mai subţire și mai neîncăpător decît gîndul că poezia transilvană, a unei anumite generaţii, rămîne transilvană prin caracterele ei cele mai generale, care acceptă și înglobează evoluţiile de ultimă oră, notate mai sus, și pasul statornic al lui Ion Brad ca pe componente organice. Vrem să spunem deci că nu negăm realitatea estetică a caracterului transilvan al poeziei generaţiei respective, dar invităm la o mai profundă definire a acestui caracter, dincolo de învelișul fragil al aparenţelor de loc comun.

Lipsa de evoluţie a poeziei lui Ion Brad nu este însă simplă rămînere pe loc, adică atitudine statică. Pentru ca să o înţelegem în esenţa ei de trăsătură a unei realităţi artistice, trebuie să acceptăm și să înţelegem paradoxul după care nemișcarea presupune mișcare. Nu încremenire, ci căutare a propriei esenţe, efort de a rămîne ancorată pe coordonatele ei favorabile, pe care le-a acceptat cu sentimentul îndeplinirii unei înalte datorii. Tocmai de aceea, în organizarea ei simfonică, poezia lui Ion Brad își anunţă prima temă și o reia necontenit, pe diferite registre și în diferite ipostaze, este vorba de puternicul sentiment al legăturii organice cu ceea ce ne înconjoară apropiat. Există în poezia lui Ion Brad un aici, un acasă care e și altceva decît simpla determinare în spaţiu geografic propriu-zis. Poetul nu modifică psihologia grupului ancestral din care coboară, nu-i disturbă sistemul de orientare și fixare în spaţiu; orizontul prim, satul, ca și la Blaga, hotărnicește un rotund de experienţe și trăiri sufletești fundamentale astfel încît, fără nici un proces de extensie, doar prin simpla cuprindere de conţinuturi, acest tărîm embrionar este totodată și ţara și universul. Acel aici și acasă e totdeauna ţara: „Acum c-un deal și-o vale cît ţara se măsoară"; el se definește pe verticală, în coloana generaţiilor, ca la Ţucu-

Scanned with OKEN Scanner

lescu: „Jur împrejur, șirul străbunilor / Străjuie, cioplit, la hotar. / Cu ei vorbim în limba alunilor; / Tîlc de pădure, grai selenar". Trecutul are în poezia lui Ion Brad, prin intermediul motivului continuității generațiilor, valoarea dimensiunii de profunzime hăulitoare, fantastică, a orizontului nostru primar. Trecerea generațiilor este o mișcare lină, ca un zbor înalt în azur: „Bătrînii se duc primăvara / Împiedicați de pragul înalt / De unde începe seara / Tărîmul celălalt". Comuniunea cu strămoșii este atît de strînsă, încît cimitirul nu este decît tot un sat în care „casele-s morminte / Și fumul serii nu mai crește-n sus..." Dimensionat astfel pe verticala timpului, motivul are și altă perspectivă de profunzime. Țara nu este simpla realitate concretă, geografică, ci realitatea umană cea mai profundă, e mama (Toate-n țară-i seamănă): „Nu era țara de pămînt, de stîncă. / De holde și de miere și de vin, / Ci inima din noi cea mai adîncă, / Un bob de grîu prin care nemurim". Țăranii sînt, prin reactualizarea sensului etimologic, originar, oamenii pămîntului, ai acestui aici, acasă: „Țăranii cu fețe de lemn / Sînt numai credință și-ndemn... Uciși dar rămași în picioare, / Mutîndu-și suflarea în stei / Cu zeghea pădurii pe ei".

E firesc ca, odată definit astfel universul poeziei lui Brad, care este un spațiu embrionar ce se dilată, prin semnificație și cuprindere, fără a-și modifica sau pierde însă niciodată valoarea de orizont-mumă, să fie de înțeles atitudinea lirică a poetului, definită printr-o aproape totală absorbire în acest aici, acasă. Patriotismul poeziei lui Ion Brad este atît de cald colorat la modul sentimental, încît versurile propriu-zise de dragoste produc, la prima lectură, confuzie, cititorul nefiind obișnuit cu o altă adresă a efuziunii lirice: „Cu ochii-n ochii tăi, nu mă mai satur / De frumusețea gîndurilor, țară..." Mișcarea este de continuă reîntoarcere spre tărîmul minunat, din univers sau din suflet, care e țara: „Pădurea fermecată în care iar mă scald, / Din care știu că-ntoarcere nu este;", „Și țara iarăși te-a chemat pe nume. /

Scanned with OKEN Scanner

Răspunde al de ierbii firav fir, / De prospețimea ce în inimi doare, / Pe care s-o înalți și s-o resfiri / Pe marile cetăți fremătătoare. / Întoarce-te mereu pîn'la izvor..."

Definită astfel, în liniile ei mari, realitatea primară a poeziei lui Ion Brad, prin felul cum se păstrează ea și în acest volum, prin expresiile pe care le îmbracă, rămîne să descifrăm sensul unic, individual, al volumului de față înțeles ca o carte unitară de poezie. Este clar că titlul însuși ne poate ajuta mult: *Zăpezile de acasă* ne păstrează pe teritoriul considerațiilor de pînă acum despre această poezie, subliniindu-le prin actul de lucidităte artistică al autorului. Dar dacă, în titlu, ca și în cuprinsul cărții, semnificația lui acasă ne este clară, cu implicațiile ei de ordin ideatic și liric, motivul zăpezilor — observăm — se bucură de un statut de mare libertate. Căderea albă a materiei diafanizate poate semnifica un tonus pozitiv, de la prima ipostază a memoriei unor înțelesuri tăcute: „Zăpezi tăcute zboară prin cuvinte / / Topite-ncet de amintirea ta". Pentru ca să urmeze sensul unei simple, naive eliberări sufletești, prin inundarea totală de alb: „Și ninge iar, și singur mă desfăt / Cu lenesa beție de omăt". Spre valoarea morală a motivului, metaforă a dorului de perfecțiune: „Sînt numai frunte. / Timpul nu-l mai am. / Îl cresc în fulgi. Pe codrii îl destram. // Prea treaz. Prea drept. Aceasta-i boala mea. / Acum în straturi limpezi vor cădea. // Ca din noianuri, cald să mă-ntrupez / Zidit de viu în marile zăpezi". Pentru ca în final, prin intermediul unei formulări semnificative: „Sus / În neaua purelor / tentații...", motivul să-și definească înțelesul cel mai înalt ca o metaforă a idealului: „Din frunți de munți, / Mă tot privește..."

Și totuși, am urmărit numai una din cărările pe care motivul își dezvăluie semnificațiile. Căci, alături de temă, există și contratema. O introduce o poezie care, prin subiect, ne aduce aminte de una mai veche, a lui Adrian Maniu: „Zăpezile din mai, otrăvitoare [...] Grea ghilotină lumilor în floare, / Copii cu bărbi de țurțuri

prin grădină. / Albine înghețate în candoare [...] De unde ai venit, pe munți călare, / Fecioară-n doliu alb care declină?". În spațiu sufletesc, avem: „Cărările din vară s-au încins / Cu insomnia din zăpezi ..." „Spre primăvară poate veni-voi să te cer / Zăpezilor mîhnite, cu duhul în pîraie ..."

Dar sensul bipolar al motivului nu trebuie să deruteze. Versul însuși îl acceptă firesc, semn sigur că dialectica sufletească își află aici un termen fericit pentru a se exterioriza. În întregul volumului, raportat deci la motivul de bază al spațiului embrionar dilatat în univers poetic atotcuprinzător, motivul zăpezilor are un inspirat rol de contrapunct. Ceea ce este statornic și peren în acasă, ceea ce s-a clădit treptat prin succesiunea generațiilor, susține jocul liber al dialecticii hotărînd șansa victoriei de partea semnului plus. Zăpada este, în poezia lui Ion Brad, metafora luptei interne a spiritului și poate că lenta ei cădere nu trezește altă semnificație, în mare, decît tot stratificarea prin eforturi succesive, îngreunarea nivelului de pondere, îmbogățirea lui acel aici, acasă prin ofranda curată a faptului poetic.

Scanned with OKEN Scanner

UNIVERSUL LIRICII LUI VASILE NICOLESCU

Cum poezia autentică întoarce spre lume multiple fețe ale unui joc poliedric inepuizabil și cum actul critic presupune o încremenire, chiar dacă numai teoretic, a rotitorului miraj într-una din pozițiile posibile, fiind în aceasta libertatea și dependența lui, șansa clarviziunii dar și deficiența unilateralității, din mai multele arte poetice pe care întrezărim că le conține volumul lui Vasile Nicolescu *Clopotul nins*, alegem perechea care, prin situarea ei în culegere, dar mai ales prin înțelesul ei, realizează o acoladă, curcubeu peste universul liric: prima poezie, *Cosmos*, și ultima, *Destin*. Cifrul lor ni se pare destul de limpede: poezia este o stare de transă, de pierdere pe o orbită interioară, din care există spaima neîntoarcerii; elevație deci dar și riscul propulsiei pe aripi de forțe scăpate de sub controlul lucidității, aspirație spre înalt dar și pierdere de sine pînă la neantizare:

Și dacă n-am să mă mai pot întoarce —
dacă n-am să mai pot găsi unghiul acela de fulger,
tăcerea aceea de moarte,
asurzitoarea liniște care ne readuce în noi înșine,
pe galbena orbită dintre vise,
cînd stelele-s în transă, și iarba se agită,
pierdut prin dezacordatele spații . . .?

(*Cosmos*)

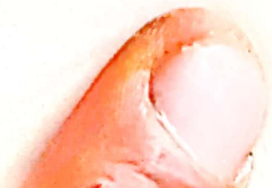
Și totuși, rezultatul ei nu este catastrofa, după cum se întrevede în finalul volumului; eul poetic e mîntuit prin-

tr-o şansă pe care poate nici n-o înţelege şi la care pare să fi contribuit el însuşi prea puţin, în orice caz, ca participare conştientă; tensiunea lirică, autonomizată ca o forţă exterioară, ce îl purtase pe orbite periculos apropiate de infinitele abisuri, naşte oarecum de la sine un fruct palpabil şi neînţeles în frumuseţea lui:

> Ca roua sorbită de falangele sumbre-ale norilor
> pogorînd fără cuvinte la rădăcina formelor pure,
> într-o înseninare de fulgere neînşelătoare,
> să înfrunzesc o dulce şi magică pădure!
>
> (*Destin*)

Ne întrebăm acum dacă ar fi îndreptăţit să interpretăm acest program poetic în două puncte, sau două etape, ca pe o primă mişcare de abandonare în voia jocului poetic pur, cu toate treptele sau nuanţele sale, de la gratuitate la dicteul subconştient, urmată apoi de una în care s-ar putea descifra anumite rigori, chiar esteticizante, mergînd pînă la cultul structurii artistice. Nu ţinem să răspundem prea răspicat la această întrebare, dar nici să o ocolim; am dori să ne păstrăm în preajma ei nu din prudenţă, ci din înţelegerea dificultăţii răspunsului, a complexităţii problemei pe care o vedem rezolvată nu prin liniile hotărîte ale unui da sau nu, ci prin haşura pierdută a unei interpretări apropiate de soluţie şi totuşi nu definitiv rezolvate.

Poezia lui Vasile Nicolescu şi mai ales etapa atinsă de ea în *Clopotul nins* este una complexă, în care cifrul şi toate posibilităţile sugestiei coexistă cu expresia clară şi desenul precis. Această poezie pare uneori să spună ceva, iar alteori o chiar face direct şi răspicat, ne răsună mereu ca un ecou, ca un vers citit odată demult, pentru a-şi proclama, pînă la urmă, cu destulă ambiţie, originalitatea şi noutatea. Nici situarea ei în raport cu ascendenţii sau cu matricea poetică din care se desprinde nu este alta: mărturisindu-şi afinităţi cu zone largi din spaţiul poetic românesc şi universal, cu un gest în



Scanned with OKEN Scanner

care nu putem să nu apreciem şi să lăudăm discreţia şi elegantul simţ al raporturilor, candoarea dezarmantă şi un farmec personal indescifrabil, despre poezia lui Vasile Nicolescu se poate spune, fără teama de a fi greşit interpretat nici măcar de autorul ei, că sună uneori ca a lui Vinea sau Blaga şi chiar Călinescu, că forjează imagini la temperatura dogorîtoare a unui foc intern comparabil cu al lui Voiculescu, că dintr-o asemenea combustie realizează smalţuri de strălucirea fascinantă din *Păunul* lui Ion Barbu. Iată un exemplu în care e continuată tehnica acestuia, de egalare a perfecţiunii cromatice prin adîncimea şi misterul înţelesului:

Cocoşii strigă pe rotunjimea pămîntului
silabe de dincolo de moarte.
Prin cercul de foc al cuvîntului
lei din poveste duc luna de toarte.

Iarba pîlpîie oarbă în ceara ţărînii.
Din alte tărîmuri cad mere cu sunetul blînd.
Greierii încreţesc apa din fundul fîntînii
părelnic chipul tău cutremurînd.

Perspectiva livrescă şi ideatică în care se situează poezia lui Vasile Nicolescu adaugă încă un cerc larg traiectoriei cosmice în care am văzut-o angajată. Dar, atenţie, formularea noastră poate fi insuficientă dacă omite să-şi asocieze precizarea că această perspectivă presupune nu o situare statică, ci una mai mult decît dinamică: pretextul livresc şi cel reflexiv este în poezia de faţă un adevărat anotimp de profundă şi răscolitoare experienţă personală. Cartea şi ideea sînt evenimente de viaţă, poate cum pentru alţii o iubire sau o criză. Astfel încît prima etapă din poetica lui, cea a combustiei şi a propulsiei ameţitoare, cu spaima neîntoarcerii, a pierderii definitive în cerul poeziei, ne apare alimentată cu felurite esenţe. Aici, o primă premisă a substanţei compozite a acestei poezii, a structurii sale

Scanned with OKEN Scanner

moleculare bogate în greutate specifică, organizată uneori după principii savante sau, din contră, foarte simple.

Alcătuirea derutantă, problematică, a poeziei, explicație a calității sale de ferment intelectual, se realizează pe cîteva trepte succesive și pornește de la cuvînt: „Fiecare cuvînt, / orgoliu al cerului, / șoaptă nenuntită a morții, / limbă a soarelui / zbătîndu-se purpurie / în clopotul negru al universului, / jertfă a soarelui, / doliu al cărnii absente, / trup fără trup pe care / l-am răstignit între tîlhari / și-aștept în țărînă". Sau: „La sfîrșitul fiecărui cuvînt / începe marea tăcere, / turnul timpului se înclină, / inima lucrurilor nu se mai aude, / începe marea tăcere, / deșertul fără umbre, / nisipul plictiselii / prin care foșgăie / scorpionii uitării, / începe abisul, / spaima și golul dintre lucruri". Încredere sau neîncredere, amîndouă totale, în cuvînt? Abandon în vraja lui sau respingere? Poate și una și alta; în orice caz, cuvîntul e centrul, începutul, focarul. Nu e greu de observat cum, în această poezie, cuvîntul păstrează în principal legătura anteică cu înțelesul clar.

Desigur, poezie bună, la fel de bună, se poate face cu un înțeles foarte clar sau foarte abscons, nebulos. În volumul de față însă, cele mai multe cazuri de situare în claritate se realizează din direcția cuvîntului, prin ceea ce am putea numi prestigiul prezenței sale, semnificative, plastice sau sonore. Deîndată ce organizarea internă a poeziei lui Vasile Nicolescu evoluează la nivelul imaginii sau al unei unități poetice, legăturile cu zona de claritate a înțelesurilor slăbesc, iar poezia, în întregimea ei, are de beneficiat de toate avantajele și dezavantajele noii sale situări. Imaginea și poezia, mai mult decît cuvîntul, sînt deci trepte ale alunecării în vid, în spațiul cosmic; poetul începe să se piardă, temelia mai mult sau mai puțin solidă a clarității de sens este înlocuită acum de o tensiune surdă, acel: „Și dacă n-am să mă mai pot întoarce..."

În acest moment, o întrebare pentru comentatorul ce

Scanned with OKEN Scanner

și-a condus interpretarea în felul în care, sperăm, rîndurile de mai sus lasă să se întrevadă: dacă poezia este, pentru Vasile Nicolescu, ascensiune pe traiectorii cosmice, „cînd stelele-s în transă, și iarba se agită", urmează că spaima poetului este provocată tocmai de posibilitatea supremei încoronări a aventurii. A nu se mai întoarce ar însemna a fi captat pentru totdeauna de traiectoria supremă a poeziei, a trăi întru poezie în absolut. Spaima, păstrarea în puterea liniștitoare a gravitației nu ar fi decît abandonare a elanului poetic, sacrificiu al zborului. Raționamentul are dedesubturi ce nu trebuie ignorate și pe care, în mod cert, poetul însuși nu le-a ignorat. Nu numai că, în ordinea expresiei concrete, absolutul poetic nu este realizabil, absolutul fiind pentru poezie tensiune spre înalt, situare în direcția lui, dar tocmai renunțarea conștientă, cu prețul unor sacrificii dureroase, poate deveni prilej de reculegere internă și, implicit, de solicitare a forțelor creatoare: „tăcerea aceea de moarte, / asurzitoarea liniște care ne aduce în noi înșine..." Și tocmai aceasta este: în formula internă a poeziei lui Vasile Nicolescu intră un coeficient, drămuit cu economie, dar cu atît mai esențializat și mai eficient, de dramă personală. Elanul amețitor, pînă la pierderea lucidității, este dublat de trepte succesive și umbroase de renunțări interne. O claviatură de suferință intimă răsună pierdut, undeva în adînc, asemeni unui ecou în grote. Iar pînă la urmă, fructul de frumusețe și mister al acestei poezii, ceea ce în limbaj teoretic și pretențios s-ar numi estetismul ei, se desăvîrșește și la dogoarea unui foc intern, cu reflexe sîngerii, care aruncă asupra rosturilor intime ale acestei poezii, frumoase și grave, o lumină indirectă de ascetică suferință.

Noul volum de versuri al poetului *(Secțiunea de aur)*, ilustrează adevărul totuși simplu, deși cu aparență de paradox, al dinamicei firești a poeziei autentice: poezia se schimbă rămînînd aceeași, sau rămîne aceeași schimbîndu-se. Iar dacă, în cazul de față, această dialectică iese în prim plan, în absența acelor falduri acoperitoare,

Scanned with OKEN Scanner

cu care poezia ține de atîtea ori să-și drapeze înțelesurile, este pentru că substanța ei specifică ține, după cum vom avea ocazia să notăm în continuare, de substanța cuprinzătoare a unei poetici de tip clasic.

În orice caz, față de anteriorul volum, *Clopotul nins*, principiul poetic pare a fi rămas același: o mișcare de evelație, o tensiune pură spre înalt, dar și tentația depășirii punctului de apogeu al traiectoriei, sau cel puțin întrebarea: dar dacă..., dacă zborul se continuă dincolo de limitele firești ale omenescului, dacă nu poți rezista ispitei de a te dărui întreg elanului spre înalt, de a te lăsa consumat de arderea zborului? În prima componentă a acestei mișcări descifrăm calitatea comună (în sens nepeiorativ) a poeziei lui Vasile Nicolescu: poezia este înălțarea în valoarea ei de dominantă general umană, de dimensiune a spiritului; de aici, principiul integrator al acestei poezii: ca sensibilitate, ca experiență de viață sau experiment formal, ea nu contrazice media, în această ipostază a sa, din contră, își află rațiunea supremă în alinierea constructivă în elanul spre mai înalt al umanității.

Al doilea timp al mișcării, tentația jertfei, care este o condiție a depășirii, presupune romanticul dor de suferință dus pînă la limitele extreme. Singularizat, mai întîi, prin intensitatea arderii, care conferă conștiinței de sine valori paroxistice, principiul poetic sfîrșește, după secunda de acută durere, prin a se integra din nou în seria fără nume a celor jertfiți.

Dacă ar fi să analizăm comparativ, din punctul de vedere al poeticei schițate mai sus, cele două volume, *Clopotul nins* și *Secțiunea de aur*, poate că în cel din urmă am găsi mărturia concretă a experienței totale. Acel *dar dacă...* nu mai pare a fi o opțiune ipotetică, o tentație amețitoare, ci, nu rareori, un fapt consumat:

„Cu prețul de-a rămîne doar cenușă
steaua se-nclină-n rădăcina ierbii..."
„Cu prețul de-a rămîne cerc de aer

clopotul bate-nnebunit în slavă . . ."
„Cu prețul de-a rămîne doar uitare,
. . . . . .
eu țin în brațe-același roșu soare . . ."

Momentul precis al experienței totale este concentrat într-o strofă de mare frumusețe, în care avem a nota luciditatea în clipa combustiei. Căci dacă, în *Clopotul nins*, saltul dincolo de apogeu era atracția unui salt în necunoscut, temere și ispită, secunda jertfei alungă vertijul și deschide perspectivele vizionare:

„Rug fumegînd mi-e chipul lăuntric, bîntuitul.
O crustă ca de piatră poroasă mi-l îmbracă
și-n miezul orb se înmulțesc doar ochii,
suită de ovale în carnea lor opacă."

(Biruință)

Iar după momentul de jertfă, un nou elan, de această dată traiectoria finală, definitivă, în gest de apoeteoză:

„Cînd puls nu va mai fi, nici rană,
ci doar o tainică membrană . . .
. . . . . .
cînd din matricea tremurîndă
a visului, o stea plăpîndă
subit va pogorî pe masă
ca o nălucă de mătasă
. . . . . .
eu voi țîșni ca o nălucă
sus în albastra crisalidă."

Acest nucleu programatic al poeziei lui Vasile Nicolescu se materializează, la nivelul versului, prin căutări pe două direcții, noi sau mai bine precizate. Este, mai întîi, o întoarcere spre zonele interioare, de conținut și

Scanned with OKEN Scanner

adevăr uman și sufletesc, care dramatizează poezia și o încarcă de notații din domeniul trăirilor și al experienței personale. În principiul geometric al poeziei, această căutare echivalează cu o reevaluare a raporturilor și valorilor, media, nucleul tainic al poeziei, nemaifiind o valoare definită prin calcul abstract, ci tocmai zona în care umanul palpită mai autentic și se exprimă mai profund. Iar acel *dar dacă...*, traiectoria înălțătoare chiar după apogeu, nu un elan gratuit, ci un mare consum de tensiune și valoare umană. Ceea ce părea, pentru finalul acelui încă o dată salt în azur, deschidere de cer abstract, s-a dovedit palpabil și încărcat de substanță ca însăși viața. Elanul nu l-a desprins pe om de condiția sa, din contră, l-a adîncit în ea mai mult și mai conștient, cerul macrocosmosului și cel al microcosmosului comunică, stau unul în locul altuia („steaua se-nclină-n rădăcina ierbii"), iar înaltul poate fi adîncul adevărului uman: „îngenunchiat în vis ca-n adevăr..."

Din întreg volumul, exemplar rămîne, pentru acest înțeles, a cărui schemă am încercat să o redăm mai sus, ciclul *Nopțile Albionului*. Nimic, aici, din poezia de pitoresc turistic sau livresc; terminologia geografică însăși, puțină, caută realități mai adînci, cețoase, într-un univers știut și redescoperit, pe care opera shakespeariană, o mitologie a suferinței umane, îl comunicase nu ca pe o experiență livrescă, ci în valoarea de eveniment sufletesc. Sau pune semnul egalității între planurile subiectiv și obiectiv ale poeziei, aducînd figura tragică a lui Thomas Morus sub acțiunea dinamicei sufletești a întregului volum și făcînd din el un personaj al mitologiei durerii, dobîndirii adevărului prin suferință, experiență limită:

„Orb printre lucruri și să strîngi
atîta adevăr încît
rîzînd să nu mai poți să plîngi
cu hohotele streang de gît".

Dealtfel cea mai notabilă prefacere a acestei poezii este aceea care exprimă sentimentul depersonalizării de pe o treaptă mai înaltă (sau mai adîncă?) decît ceea ce notasem noi ca mișcare integratoare în aspirația spre suprem. Momentul jertfei înregistrase, e drept, și apogeul conștiinței de sine a subiectivității, dar înlesnise firesc și spontan convertirea tuturor valorilor individuale în valori comune, generale. O primă mișcare în *Orfeu îngenuncheat:*

„îngenuncheat precum o piramidă
de păsări albe prorocind în zori,
ca focul magic versul se aprinde
coloană vie-n pragul tuturor",

pentru ca întregul volum să exprime acea totală tensiune spre impersonal pe care versurile de mai jos o exprimă sintetic:

„Matrice-ale zăpezii și-al zorilor sabat
stau fluturii cu scutul spre noapte îndreptat
cînd greierul în piatră chip nevăzut îmi sapă",

iar ciclul închinat mării îi dă cea mai elocventă expresie.

Dar cu aceasta ajungem la cea de a doua direcție a demersului poetic din acest volum: tensiunea spre formele (sau punctele de întîlnire) de tip clasic. Continuînd să acceptăm și să înțelegem principiul geometric al poeziei lui Vasile Nicolescu (ca și al întregii poezii autentice), receptăm această tensiune ca pe o căutare a mediilor geometrice, ca pe o sensibilitate acută la bogăția lor de valori și sensuri, la fascinația de ordin artistic pe care o inspiră. Prin tensiunea înălțării ca motiv poetic dominant care se confundă cu o dimensiune fundamentală a spiritului uman, prin elanul spre depășirea limitelor, elan convertit în experiență, trăită, la rîndul ei, cu maximă acuitate și avînd ca rezultat dăruirea de sine,

Scanned with OKEN Scanner

ştergerea limitelor individualului, poezia lui Vasile Nicolescu se situează, de la sine, firesc, pe reperele clasicităţii fertile, ale cărei reprezentări geometrice sînt rezultatul efortului de cunoaştere al poeticului aplicat problematicii umane majore. Dealtfel, nu se putea un titlu mai fericit decît *secţiunea de aur* pentru a marca sintetic, prin efigie, acest conţinut prin care umanul este exprimat în dimensiunile sale fundamentale: spirit şi materie, geometrie şi substanţă corporală.

POEZIA LUI AUREL GURGHIANU

Din punctul de vedere al organizării interne, poezia lui Aurel Gurghianu, cea anterioară volumelor *Poarta cu săgeți* și *Temperatura cuvintelor*, pornea de la un principiu muzical-simfonic, un nucleu inițial de melodicitate asociindu-și elemente asemenea ori consonante: rezultatul era o incantație verbală, în metru clasic sau nu, ridicată, întocmai unui ecou diafan, de pe solul susținător al unui lirism colorat, după caz, de afect sau meditație și care ar păstra în limitele unei anumite ținute, o prestanță interioară pe care forul subiectiv era atent să o respecte. Privind lucrurile din perspectiva momentului actual, se pare că s-ar putea vorbi despre o anumită convenție lirică în poezia lui mai veche; uzînd de posibilitățile oferite de cuvinte: de o anumită convenabilitate a lirismului, niciodată pogorît în zone de infern, niciodată lipsit de ceea ce s-ar putea numi o costumație acceptabilă pentru ieșirea în lume, deși erau destule semne că la subsolul proceselor afective, de sensibilitate și conștiință, ale eului poetic, ar zăcea ascuns un univers de umbre. S-ar fi putut specula, pe această direcție tematică, ceea ce critica noastră n-a făcut, totuși, în jurul proceselor interne care raportează și determină, unul printr-altul, cele două teritorii, cel de lumină, țesut muzical al versului scris, cel de umbră, tăinuit din pudoare, poate, al simțirii. S-ar fi putut găsi, în acest caz, sursa poeticii lui Aurel Gurghianu în actul convertirii la convenabilă frumusețe a unui depozit dramatic și întunecat, iar atunci, aspectul uneori cam comun al ver-

Scanned with OKEN Scanner

sului său ar fi aflat justificare în ceea ce ar fi putut părea adevărata mișcare poetică, nescrisă în cuvînt, dar detectabilă în procesul alchimic al poeziei, în convertirea dramei în frumos diafan și pur. Poetica lui ar fi presupus deci un exces de pudoare sau, și mai bine, o pudoare cu virtuți transfiguratoare.

Ultimele două volume, apărute, unul, la editura Eminescu *(Poarta cu săgeți)*, celălalt la editura Dacia *(Temperatura cuvintelor)*, cu tot decalajul apreciabil dintre ele, pun piatră de hotar unei cotituri decisive în poezia lui Aurel Gurghianu. Cea dintîi impresie de lectură a celui dintîi volum amintit găsește deschise porțile spre subterane; universul cu semnul minus, al suferinței și proceselor obscure, ne înconjură: tema mai veche, a înaintării în vîrstă, cunoaște acum modulații grave pînă la terifiant, iar din vers se ridică, brutală în sinceritatea-i bărbătească, așteptarea rece înspăimîntată a morții: „Unde voi merge eu / va veni și vremea cu mine / purtîndu-mă pe roți de „floarea soarelui" / ca vara stinsă / avînd pe ochi o dulce gîngăveală / din glasul bocitoarelor / de-acută milă"; la fel, modulată pe registre grave, de fapt, reluată în ipostaza de contratemă, poezia nu mai presupune procesul diafanizării sentimentelor și atitudinilor, ci deschiderea lucidă a unui rece ochi asupra înțelesului de suferință al dragostei: „Clipa rupe zilnic din mine / cîte-o celulă / pe care nu ți-o mai pot dărui". În rest, versul, contorsionat, după profilul unui zbucium interior, abundă în solilocvii, viziuni de coșmar, exerciții pe portativul grotescului și al umorului negru. Pentru acest capitol din poezia lui Gurghianu, motto-ul cel mai potrivit ar fi următoarele versuri: „E o noapte a duhurilor / care mă caută . . ." Cea mai notabilă realizare, *Cai cu panașele negre*, desen oniric înfiorat de nu-știu-ce semeție interioară a eului liric care-și găsește, într-o astfel de imagine orgolioasă, corespondent și punct de sprijin: „Au trecut azi-noapte peste / Siutghiol / cai cu panașele negre / ca niște heruvimi / ai adîncurilor / lovind valurile cu potcoave-de-argint. /

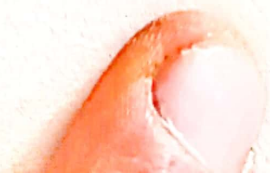
Scanned with OKEN Scanner

Duceau bărbați înecați / de pe plajele lumii / și multe star-uri / cu gîturi de lebădă / și cu manteluri ușoare / (Trecea și-o dragoste foarte veche / de-a mea / risipindu-și semințele-n aer / ca o păstaie prea coaptă.) / Caii, / caii cu panașele negrel / Infuzia sîngelui meu / îi trecea dincolo, / cu marea lor greutate, / petrecîndu-i, cu lacrimi în ochi, / în transcendent!"

Ce s-a petrecut, de fapt, cu poetica lui Aurel Gurghianu? Același volum din care am citat pînă acum ne arată nu numai schimbarea de decor pentru un act dramatic și sumbru, dar mai ales o privire a lucrurilor (înțelese fiind, sub acest cuvînt, marile teme poetice precum istoria, moartea sau dragostea, deci lumea întreagă) dintr-o perspectivă de profunzime, subconștientică și nocturnă. Expresia foarte fericită, prin care noua ipostază a eului liric, se definește, ca somnambul al istoriei, ne indică nu o îndepărtare de real, de contingent, ci o privire a lui din interior, o scormonire a dimensiunilor și tărîmurilor ascunse. Conștiința istoriei, sentimentul participării, al consubstanțialității cu un destin colectiv rămîne; noua perspectivă chiar îl ascute, investindu-l cu mai largi posibilități de cuprindere în înțelesuri: „Oasele de mult măcinate / își sting lent / fosforescența lor ultimă-n mine". Sau grandioasa imagine de coșmar uriaș și grotesc: „De oboseală, / brațul legat îi atîrnă greu / ca o reptilă umflată / pe care șade veacul și plînge". Rezultatul final, pe care tocmai poezia finală a volumului îl gravează, este un transfer intim și profund de înțelesuri între spațiul subiectiv și zarea înaltă a destinului umanității, o trăire a acestuia prin suferință, ca treaptă de maximă altitudine a participării; poetica însăși are izvorul în suferință: „Mă dor picioarele / și totuși alerg prin sunete magice" ... Și, în continuare, prin firească elansare a înțelesurilor: „mă dor brațele / și totuși îngenunchez și cuprind / un lemn vechi / pe care e scrisă / învierea morților din satul umil. / Mă doare sufletul / de multă lumină, / de-aceea mă-nchin obscurelor drumuri / prin care-am venit prin ploaia de mai / cărăuș sau poate

păstor / de la Munţii Gurghiului". Iar, întorcîndu-ne la problema principiului poetic, unitar, asupra căreia ne întrebam mai sus, această subconştientizare a sentimentului istoriei este sincronică unei noi metodologii a cuvîntului poetic: o căutare a destinului de taină al cuvîntului: „Mîntuit de cuvinte, / nu le mai caut sensul;" „Ca augurii mereu ispitit / să consult măruntaiele păsărilor ... // Curge peste ochiul meu / o ţărînă / din împărăţia / lui Ba-o-ba!" Poezia nu mai este simplă comunicare, ci, în primul rînd, întrebare: „Care-i relaţia?" Conştiinţa ruperii, a disjuncţiei, între sensul comunicant şi cel interogativ, cu însemnat depozit de necunoscut, al cuvîntului şi, implicit, al poeziei, este atît de acută, încît dictează spaima unei explozii interne: „Copacul roşcat / sîngeră / şi mă umple de frunze / şi ghindă, / acoperindu-mi mîna / în care ţin textele sfinte", „O vulpe se furişează / să-mi pună foc" *Disjuncţie).*

Avem impresia că volumul apărut la editura Eminescu nu conţine semne care să indice continuarea procesului de prefaceri interne ale artei poetice; fiind crescută tocmai din materia întrebărilor, ipotezelor şi soluţiilor succesive în jurul acestei teme ca şi din reminiscenţe ale mai vechii poezii a lui Gurghianu, cărţii îi lipseşte unitatea de atmosferă şi tonalitate pe care *Temperatura cuvintelor* o dezvăluie cu gest categoric. Căci acest al doilea volum se înscrie pe traiectoria unei ferme decizii: titlul însuşi ne-o sugerează, cuvintele fiind utilizate într-o stare generală, egală, aceea a unei febre interne, poetul fiind deci decis pentru utilizarea cuantumului lor de combustie. Lectura consemnează autoritatea totală a unei noi scrieri; comparativ cu poezia dinainte de *Poarta cu săgeţi,* risipirea mirajului melodic difuz şi sunetul clar, decis, nu al cuvîntului-înţeles, ci, dacă putem fi atenţi la deosebire, al cuvîntului-realitate şi al cuvîntului-întrebare. Versul lui Gurghianu, scurt şi sincopat, dinamic pînă la nervozitate, transcrie acum o melodie rece şi ţăcănitoare, sunet de clape stelare pe pavajul cerului îngheţat. Este evident că, pentru noua



Scanned with OKEN Scanner

lui înfățișare, au contribuit în bună măsură nu neapărat influențele, cît exemplul și îndemnul limbajului poetic modern. Sinteza personală s-a realizat însă, dar ea nu poate fi probată prin exercițiu statistic, ci doar prin mărturia impresiei generale de lectură. A noastră aceasta e.

Dar, iată-ne, la capătul unui adevărat proces evolutiv, în spirală. Căci, după ce și-a pulverizat sonoritatea anterioară, care era expresie a unei transfigurări în diafan a existenței, dintr-un exces de pudoare, poezia lui Gurghianu și-a impus curajul sincerității, dar nu ca pe o simplă disciplină sau terapeutică sufletească, ci ca pe o încercare de a proba posibilitățile și virtuțile limbajului ca instrument poetic. Fiind sincer cu sine, cu depozitele ascunse ale lumii sale interioare, poetul era, în același timp, sincer cu întreaga lume și mai ales cu șansa exprimării ei prin cuvînt. Și după ce a ajuns să fie mulțumit de rezultatul examenului sever la care a supus cuvîntul, deci după ce a admis calitatea nemijlocită sau mai puțin mijlocită a relației lui cu obiectul ca și pe cea necesară a restului, de înțeles nedezlegat, al acestuia, a fost, din nou, în situația să-l utilizeze. Să aibă cuvintele, cu temperatura mai exact și mai profund luată, la dispoziția creativității poetice. Și care este tot de esență muzicală; căci poezia lui Gurghianu nu-și trădează mișcarea primă, originară, aceea de a poetiza lumea prin muzicalitate. Ocolul prin tărîmul de dincolo s-a făcut nu pentru a se realiza, în final, o poezie de pulsație existențială, ci pentru a se recolta material proaspăt și inedit pentru aceeași înclinație de a crea melodii prin cuvînt. Versul nu și-a cîștigat un alt statut filozofic ori existențial, ci, prin sondarea unor zone critice încărcate de dramatism, o nouă partitură muzicală.

Scanned with OKEN Scanner

POEZIA LUI ION HOREA

Volumul antologic, apărut la editura Eminescu, în îngrijirea scrupuloasă pînă la pedanterie a lui Romulus Vulpescu, ne pune în faţă cu linia evolutivă a unei poezii după cum şi cu feţele ei diverse şi, de ce să n-o spunem?, inegale. Căci însuşirea „poliedrică" a versului scris de Ion Horea, în beneficiul căreia criticii au notat horaţianismul dar şi ascendenţa tradiţiei române (G. Călinescu), perspectiva gospodărească, bucolismul şi idilismul, succesul temelor rurale în raport cu cele citadine (Aurel Martin), conştiinţa trecerii, sentimentul timpului (I. Negoiţescu), ansamblul aromonios de natură apolinică (Nichita Stănescu), sensibilitatea substituită peisajului (Eugen Simion) etc., nu ascunde, ba dimpotrivă, suprafeţele lui de umbră şi care, însumate cu ocazia unui astfel de volum antologic, reprezintă mai mult decît ceea ce consemnase unul din criticii amintiţi mai sus: glosare epigonică pe formule notorii (Aurel Martin).

O observaţie mai veche asupra liricii lui Ion Horea ni se confirmă acum cu sprijinul unor argumente ce depăşesc zona impresiei exterioare a versului: poetul transilvan îşi găseşte corespondent în *Priveliştile* lui Fundoianu, în sonoritatea lor consistentă, obsedantă prin inspirata asociere a principiului riguros metric cu disponibilităţile expresive ale licenţei, în conştiinţa profundă, dincolo de limitele individualului, a permanenţei şi continuităţii, în tema simbol predominantă, pămîntul, şi, aspectul de care în clipa de acum a analizei avem nevoie, în chinuitoarea şi niciodată absenta ispită de a

Scanned with OKEN Scanner

trăda formula predominantă. Ca și poetul Herței, Ion Horea cunoaște și el, spre exemplu, tentațiile imagisticii luxuriante, fără limite: și el încearcă al său *Bateau ivre*, poezia ce dă titlul volumului *Încă nu...* Ca și la Fundoianu, în întreaga poezie a lui Horea se conturează pregnant zona unui nucleu central, a unei insule de sensibilitate și expresie asociate fericit, deplin, armonios, care rămîne tărîmul stabil al poeziei, sistemul ei de referințe interne, glasul ei unic, inimitabil; cu deosebirea că, la cel dintîi, această zonă nucleică se confundă cu o etapă bine delimitată a creației lui, cuprinsă între coperțile volumului *Priveliști*, cîtă vreme la al doilea, fidelitatea și atracția față de această formulă coexistă paralel cu ceea ce am numit ispita de a o trăda. Astfel încît evoluția versului său se desenează ca o succesiune de reveniri și evadări, întoarceri și fugi, pe fondul unei partituri prea puțin dramatizate însă. Căci, deși prezintă sensibile apropieri, Ion Horea nu este un Pillat: poezia lui nu se hrănește din nostalgia dramatică a regăsirii peisajului exterior sau sufletesc primordial. Ar mai fi de adăugat, aici, la caracterul și calitatea, eterogene, ale poeziei de față, observația că multe din componentele ei au finalurile ratate, printr-o alunecare în prozaism; numai că, la acest poet, prozaism înseamnă căutarea, în van, ținem noi să notăm, a unei alte poetici în afară de cea care îl definește. Neavînd nici vocația cuvîntului-imagine, pe care totuși, uneori, se obstinează a-l experimenta, ne explicăm mai clar alcătuirea prezentului volum antologic și, implicit, a operei poetice pe care el o reprezintă, ca succesiune neordonată de reveniri la formula proprie și de înstrăinări de la aceasta; mărturisim cu sinceritate că puterea noastră de observație nu a deslușit, în această mișcare de flux-reflux, rosturile vreunui program poetic; ceea ce nu înseamnă neapărat că el nu există. Tot ceea ce putem consemna rămîne impresia unei timidități, dacă nu derute, de care ar suferi autorul: timiditatea de a se lăsa copleșit de autoritatea impulsului original.

Scanned with OKEN Scanner

În orice caz, volumul antologic apărut la editura Eminescu are marele merit de a ne dezvălui substanța originală și consistentă a poeziei lui Ion Horea, chiar dacă, în întregimea lui, această substanță se manifestă ca un filon de preț, concentrat uneori în aglomerări dure, difuzat pînă a se pierde, alteori, cu limite, cîteodată, accentuat trasate, altădată pierdute în degradeuri spre amorf.

Dar poate că adevărata cauză a nelimpezirii pînă la cristalizare a programului poetic al lui Ion Horea altundeva trebuie căutată. Ne gîndim la calitatea particulară a raportului dintre om și cosmic, dar și la semnificațiile generale ce decurg din aceasta. Căci, interpretată prin prisma unui astfel de program, sensibilitatea lui este, evident, aceea a unui clasic. De unde, tendința de acoperire, în raportul amintit mai sus, a sferei particularului cu cea a generalului și, potrivit unei judecăți nu suficient de clarificată prin conștiința artistică, lipsa de încredere în poziția proprie, imaginea unui handicap determinat de aparenta topire a sensibilității și expresiei originale, particulare, în sensibilitatea și expresia generală. Ion Horea nu are decizia și curajul să fie ceea ce este: un clasic și un tradiționalist.

Risipite la intervale disparate în evoluția poeziei sale, numeroase versuri și chiar bucăți întregi mărturisesc elocvent resursele poetului în interpretarea temei centrale a clasicismului: raportul dintre om și cosmic. Dacă Eugen Simion observase cum sensibilitatea poetului se substituie peisajului, remarca noastră este alta, nuanțată în sensul ritmării vieții sufletești după cea a naturii. Pe lîngă numeroasele trimiteri ale unor titluri luate din repertoriul de termeni ai calendarului (transcriem din unul din indicii alcătuiți de Romulus Vulpescu: *Anotimp, Calendar, Cocostîrcul, Din iarnă, Din primăvară, Din toamnă, Drumuri de iarnă, După zăpezi, Iarna, În fața zăpezii, Mărțișor, Moment de toamnă, Noapte de ianuarie, Noapte de martie, Octombrie, Parcă zăpezi, Pădurile sînt stinse, Presimțirea iernii, Primăvara, Sentimentul iernii,*

Inv. 113182

Scanned with OKEN Scanner

Sentimentul primăverii, Sentimentul Toamnei, Sentimentul verii, Toamna, Toamnă tîrzie, Zodiac) și în legătură strînsă cu acestea, în întregimea ei, poezia lui Ion Horea cuprinde cîteva schițe de calendar, poate nu pe de-a-ntregul împlinite, poate insuficient aprofundate, dar prezente obsesiv. Ea este cu deosebire sensibilă la imperceptibila degradare a unui anotimp în altul; rotirea zodiilor are o mișcare lină, abia percepută, ca o bănuială, ca o presimțire, ca o suferință (îmbolnăvire) a firii, în lirica tradiției Arghezi-Voiculescu. Un mister, o taină nespusă a trecerii: „Nu-i încă vremea, dar curînd-curînd, / Iar o să cadă frunza tremurînd...", „Pesemne iară-i toamnă — mi-am zis...", „Apoi trecu și-această nedumerire-n gol, / Și-acum ascult cum iarna coboară-ntîi domol..", „De-o presimțire viitoare / copacii negri se încarcă", „Și poamele pe ramuri sînt bănuite doară", „Și-i o liniște de zboruri și-o ascundere-n rodire / Se împerechează fluturi și paianjeni lasă fire", „Să fie pe sfîrșite, să fie la-nceput" „Citesc prin semne iarăși de-o toamnă foarte lungă / Prin care-o nălucire de gînd mă mai alungă", „Se-nchide-n mine timpul ca-n ochii unui mort. / Sub coastă-n trifoiște ard pîlcuri mari de tort, / Parcă sînt pașii toamnei rămași din alte dăți..."

Lirismul lui Ion Horea, în expresia lui cea mai convingătoare, este mișcare ritualică în consens cu zodiile. Poezia nu este însă o simplă transcriere de stare sufletească în raport cu peisajul, ci un mod activ de participare la viața secretă sau spectaculoasă a naturii. Ritmul cosmic provoacă, e drept, sugestive nuanțări sau alterări de sensibilitate, dar dictează, în același timp, o sumă de gesturi, *acte*, prin care omul se definește component dinamic al lui, participant. Este filonul hesiodic al poeziei lui Ion Horea, remarcat și de alți critici, structurat nu într-o organizație internă completă, cu valoare de calendar de lucrări și zile, ci într-o vie disponibilitate pentru faptă. Versul o marchează apăsat, cu sugestii din dicțiunea subliniată, transilvăneană: „De astăzi vom ieși pe hotare / Și pe dealuri să dezgropăm viile", „Oamenii-

adună-n coşuri poamele, Şi frunzele se scutură ca-n toate / toamnele", „Sînt dealurile înclinate şi-ncinse / de arşită? /Sapă-le-adînc şi leagă-le cu viţă" ... „Pămîntu-mi spune — „Ară!" — şi eu încep să ar. / — „Culege-mă!" — şi-n coşuri îl strîng ori în hambar", „Ne strigă iarăşi vremea ştiută de toţi vecii / Să semănăm pe cîmpuri porumbul şi dovlecii..." În acest context, momentul odihnei chiar, retragerea în sine a omului pentru noapte sau pentru iarnă n-au nimic din sentimentul însingurării: ceasornicul cosmic dictează cu înţelepciune, iar omul se supune cu acelaşi aer firesc: „Sînt ceasurile-amiezii. E timpul să mă duc, / Să mă întind pe iarbă la umbra unui nuc", „E vremea să pornim şi noi către casă cu carul", „ne mai adunăm pe-acasă ce mai avem pe cîmp...", „Se-ntunecă devreme şi facem focu-n casă...", „Ne strîngem de pe drumuri. E-aproape vremea cinei..."

După cum transmit elocvent citatele, în poezia lui Ion Horea lumea îşi urmează, în linişte, cursul constructiv şi substanţial; asupra ei dictează „legile implacabile ale vieţii" cu o asemenea forţă de sugestie, insinuate pînă la a se confunda cu mişcarea ei cea mai intimă, încît ritmul metronomic, dominant aproape de obsesie, din penultimul lui volum apărut, *Încă nu*, pare o încercare de a se acorda cu şi supune ritmului cosmic. Impregnată de ritmul aromiei cosmice, lirica de faţă proiectează asupra fiecărui obiect al ei un fascicol de raze care pun în lumină apartenenţa la structura sau semnificaţia globală, a totului. Componentele naturii, umilele ei produse, trezesc bucuria descripţiei unui parnasian dar şi conştiinţa unităţii existente, în consens cu *Buruienile* şi unele proze argheziene precum şi cu întreaga lor ascendenţă şi întregul lor suport filozofic. Poetul evocă înfiorat *grădinile cu poamele coapte, pere de aur, mere de jar, prunele, fagurii dulci de albine, crengile grele, cireşii, frunzele viţei de vie, iarba udată, spicele grele, greieri, lăcuste, pîinea* care e *albă şi caldă şi bună*. Pe un plan superior, universul armonic al poeziei lui Ion Horea, structurat printr-o astfel de conştiinţă a existenţei elementare şi

Scanned with OKEN Scanner

depline îşi dezvăluie reperele de bază ale unei viziuni antropocentriste, pentru care familia, dominată de figura mamei, a nevestei, este nucleul central: „Nevasta să-mi aştearnă la marginea grădinii ...". „Copilul dimineaţa să mi-l trimit la şcoală", — iată versuri aparent neutre, dar care, în fond, transcriu mişcările cele mai elementare şi elocvente ale universului armonic dominat de celula familială.

În fond, versul lui Ion Horea tocmai aceasta transmite: sentimentul, poezia reperelor permanente ale vieţii: familia şi părinţii, învăţătorul şi şcoala, copilăria ca reflectare concentrată a întregului sens al existenţei, casa familială şi curtea, fîntînile şi, apoi, cîmpia împrejmuitoare sau dealurile deasupra cărora se rotesc, paşnice şi neschimbate, zodiile. Eul liric care animă acest peisaj armonios, subiectul şi centrul universului şi existenţei, este homo faber în cel mai elementar şi esenţial mod, cel care construieşte şi acţionează în acord cu forţele constructive ale firii.

Scanned with OKEN Scanner

POETICA LUI NICHITA STĂNESCU

Singur titlul volumului „Necuvinte" poartă în el semnul de săgeată care ne orientează către o sferă problematică de cel mai acut interes pentru poezie. *Necuvintele* desemnează, desigur, în mare, reversul negativ al limbajului și chiar drama eternă a poeticii, asprul cerc de foc al unei situații fără ieșire: cuvîntul trădează poezia pentru că, întotdeauna, poezia a fost altceva decît cuvînt, poate chiar contrariul cuvîntului, care este semnificație, și totuși a fost și este iremediabil condamnată să se exprime numai prin cuvînt. Sîntem conștienți că asupra acestei probleme, care este acum, cu întreaga sferă a problemei semnificantului, una din cele mai arzătoare ale filozofiei, am putea aduce în sprijin mărturia, și subtilă și edificatoare, a unor texte actuale. Ne place însă a reactualiza una din marile intuiții maioresciene exprimate, după obiceiul și destinul acestui gînditor care a fost chemat să pună pietrele cele mai de început la temelia culturii noastre moderne purtînd, în același timp, spiritul critic românesc pe cel mai înalt-abstracte cărări printr-o frază limpede, o constatare de uimitoare elementaritate: „Numai poezia (și aici vedem prima ei distingere de celelalte arte) nu află în lumea fizică un material gata pentru scopurile ei. Căci cuvintele auzite nu sînt material, ci numai organ de comunicare". Va să zică limbajul nu este pentru poezie decît un mijloc împrumutat, *„de comunicare"*; înaintînd pe firul ideii, estetica maioresciană găsea în funcția plastic-descriptivă a conștiinței umane, incitată prin limbaj, terenul de o clasică sigu-

Scanned with OKEN Scanner

ranță la țărmul căruia putea ancora poetica. Esteticile mai noi poate n-au mai aflat un țărm atît de ferm, dar prin aceasta n-au făcut decît să contureze și mai apăsat situația fără ieșire căci, dacă alte arte, precum muzica și arhitectura, se află principal în situația privilegiată de totală independență față de limbaj, iar, pentru altele, precum pictura, secolul nostru a adus emanciparea de autoritatea semnificantului exprimat numai prin cuvînt, poezia are un îndelung stagiu de aservire la cuvînt și la civilizația cuvîntului, adică la modul de a concepe și crea lumea prin cuvînt. Iar încercările de eliberare, oricît de drastice, eșuează, pînă la urmă, tot în aspecte de expresie, dovadă aventura avangardistă, cuvîntul fiind modul poeziei de a se înstrăina de sine și totodată acela de a se regăsi, negație și liman, jalonînd, prin acest dublet contrastant, un destin de semnificația și aspectul unui puls cosmic, flux și reflux.

În acest prea sumar cadru teoretic, *Necuvintele* lui Nichita Stănescu nu constituie manifestarea unei spontane revolte împotriva semnificantului. Necuvîntul este un concept sau mai degrabă un tărîm negativ, desigur, dar nu o soluție salvatoare și expeditivă; la necuvînt duce o întreagă aspirație, o arzătoare tensiune meditativă și afectivă, el este un întrezărit abia, un țărm care se profilează în momentul în care înțelegerea lucrurilor urcă treaptă după treaptă și *„Vine o vîrstă / cînd adevărul / nu mai suportă martori ...“* Comunicarea prin limbaj este depășită, poezia o leapădă, se îndepărtează cît mai mult de ea, fiind inoperantă, și ceea ce se profilează este teritoriul necunoscutului, albul inițial, principiu al totului încă neabordat: *„Smuls din copilăria comunicării / sinelui cu sine, / albul enorm al meu, de Moby Dick / se lasă harponat“*. În toate acestea, versul lui Nichita Stănescu prelungește semnificația dorului barbian de *„cîntec încăpător precum / Foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare ...“*

Tensiunea spre necuvînt a poeziei lui Nichita Stănescu pune în lucrare cele mai nobile aspirații spre cunoaștere ale liricii, încercare temerară de luare în stă-

pînire a neînțelesului. Interogațiile frecvente ale acestei poezii nici nu sînt altceva decît ramuri ale aceluiași trunchi care crește spre Marele Mister. Poezia liminară a volumului, cu marea, elementara ei simplitate, concentrează, într-una singură, toate întrebările ce se pot pune semnificantului: „*Cine ești tu A? / tu, cea mai omenească și / cea mai absurdă literă, / o, tu, sunet glorios!*" Dar A este alfa, principiul inițial, purtînd în sine nu numai toate literele alfabetului, dar toate cuvintele și tot ce s-a spus și se va spune despre lume, tot ce s-a cunoscut și se va cunoaște. Întrebarea privește deci șansele cunoașterii, valoarea științelor și a civilizației bazate pe scris. Poezia din care am citat (*Pean*) indică, dacă se poate spune astfel despre poezie, o posibilitate a cunoașterii directe, dincolo de cuvînt, a subiectului desprins de materie, ridicat în spațiul esențelor: „*Nu să aleg, ci să plutesc / să trec prin efluvii ca prin raze / fără materie, / ale căror ramuri sînt urechi surde*".

Alături de interogație, un alt făgaș al tensiunii spre necuvînt, pe care l-am putea numi și suprasemnificant, este definirea, luare în considerare sau în stăpînire a întinsei împărății a negației. *Arta poetică* definește poezia ca pe un gest negativ, refuzul adresat unei întregi serii de așteptări, o întîrziere dulce și ucigătoare ca un venin îngeresc: „*Sînt așteptat dar eu nu vin / mai stau, o, mai rămîn o clipă, / miros și gust verde venin / la tine doamne, sub aripă*". În alt loc, poezia este definită ca „*plînsul unui ochi neinventat*". La fel, dacă fiecare sentiment și simțire umană își are locul său, „*Numai locul sufletului / nu este nici unde. / Sufletul nu are loc. / . . . / Urechea lui este / urechea nimănui*". În poezia lui Nichita Stănescu, sfera umanului înaintează mereu, anexîndu-și zonele adumbrite ale neînțelesului, cele cu semnul minus: „*Omul este cuvîntul neînțeles*". Poetul are rara capacitate de a ne face sensibil acest tărîm, el suferă, ca și același Ion Barbu, de nostalgia increatului: „*Mai bine ai fi stat acolo în mit [. . .] ca să poți adormi și visa / nedeslușita lumină a nașterii tale*". Prin tensiunea spre

Scanned with OKEN Scanner

cunoaștere a poeziei, domeniul negativului ne este apropiat și sensibilizat, el este o lume poate nevăzută dar în orice caz simțită, o lume în oglindă, a cărei imagine grațioasă este firul de iarbă, *„idolii ierbii"*, crescut pentru siluetele de vis ale cailor nenăscuți.

Tensiune mereu, mereu aspirație și cît mai puțină comunicare, poezia aceasta are ceea ce am putea numi o detașare de limbaj; temeiurile teoretice ale unei asemenea atitudini au fost amintite aici. Versul lui Nichita Stănescu ne arată clar că între autor și cuvînt s-a creat o anumită distanță, că poetul consideră limbajul ca pe un instrument, că nu-l echivalează cu expresia, cu concepția și atît mai puțin cu poezia, că îl pune mereu la încercare, îi solicită posibilitățile pînă la limita maximă. Din această detașare, perfecta egalitate între procedeele și modalitățile limbajului. Liber în absolut de tot ceea ce este norma cuvîntului, versul se cristalizează, pe alocuri, în forme prozodice, impunîndu-și bătaia sonor-ritmică, pentru a redeveni iar amorf, tinzînd spre consistența lutoasă a prozei, după singura poruncă a fanteziei artistului. Și iată un straniu rezultat al acestei libertăți cîștigate: poetul devine, atît cît este necesar, liber și față de sensul meditativ al poeziei sale. Căci tensiunea reflexivă a liricii lui Nichita Stănescu, tensiune pe care, cu oarecare abuz, am putea-o numi filozofare sau cel puțin întîlnire cu filozofia, ar putea amenința să copleșească versul cu o încărcătură ideatică în orice caz stînjenitoare. Posibilitatea de a experimenta în limbaj, înclinarea spre acest experiment, care sînt forme ale libertății amintite mai sus, își află corespondent sau poate sînt chiar traduse, la un moment dat, într-o degajare de rigorile gîndului: există o pornire spre teoretizare, poate chiar spre concept, dar chiar în cuprinsul aceleiași poezii niște chingi se eliberează și versul plutește în largi volute în gratuit. Nu s-ar putea face, desigur, o statistică, dar avem impresia că, în acest volum al lui Nichita Stănescu, aproape riguros, cantității de gînd îi corespunde una egală de negînd, întemeind poezia, în totalitatea ei, pe un prin-

Scanned with OKEN Scanner

cipiu de dialectic echilibru între contrarii. Prin aceasta se deschide, credem, o poartă spre ceea ce am putea numi antistructura poeziei respective. Volumul de față tocmai acest moment din evoluția poetului îl marchează: treapta de pe care, dobîndind maturitate și siguranță în reflexie pînă într-atît încît reușește să închege un sistem de gîndire propriu, poezia face pași dezinvolți pe muchia ascuțită a gratuitului sau își reactualizează funcții oarecum minore precum lirismul, fantazarea, umorul, descripția. Sînt, în această culegere, multe poezii pur și simplu frumoase, creionate parcă în acea uitare de sine care l-ar putea face pe un prea grav compozitor să fluiere improvizînd melodia unor cîntece. Ne-a plăcut *Mînie lentă*, care este o frumoasă poezie de dragoste, din cuprinsul temei despărțirii, ne-au plăcut *Ciocîrlia de la Austerlitz*, *Jertfa și arderea tot*, *Poem*, dar mai ales *Joc întrerupt* și poezia fără titlu de la pagina 158, în care versul își regăsește menirea simplă de a plăcea și atinge buzele comentatorului cu degetul, dictînd tăcerea în care i se încrustează șoapta: *„O, dacă n-ar fi eroarea, / dacă am fi curați / cum sunt peștii din marea / cea sferică, frați / . . . și fiecare secundă n-ar fi / mereu a trecutului / sculptură de lungi melodii / pe aurul scutului . . .*

POETUL „PRIMELOR IUBIRI"

Se poate oare, judeca, astăzi, poezia lui Nicolae Labiș în deplină obiectivitate? Adică abstracție făcînd de tragica lovitură de gong care a amuțit-o și din ecourile căreia s-a născut Legenda Labiș. Căci fie-ne permis să mărturisim cu sinceritate impresia aparte pe care ne-o trezesc absolut toate referirile încărcate de emoție la poezia celui atît de timpuriu răpus; ele sînt, pentru noi, o poveste frumoasă cu iz mioritic, o poveste în ritmul căreia glasul adevăratelor gînduri de apreciere critică tace.

Dar unde se poate găsi oare cuvîntul atît de aservit, pînă la confundare, nuanței apte să permită o dreaptă revizuire, fără a leza pe promotorii ambițioși și susceptibili ai legendei? Căci admirația și respectul ne-au orbit într-atît încît, alături de Legenda Labiș, avem acum Axioma Labiș, am putea spune chiar Dogma Labiș, iar orice încercare de a descoperi un alt Labiș, știm foarte bine, va fi taxată drept gest iconoclastic. Cîtă nevoie este însă de realism pedestru, în acest domeniu, o probează numai recentele încercări de portretizare a celui ce a scris *Primele iubiri*.

Prima întrebare este: apare, într-adevăr, Nicolae Labiș ca un deschizător de drum în poezie? Este el, adică, nu numai stindard de generație, dar promotorul eliberării poeziei de chingile unei concepții înguste și al reîntoarcerii la firești le izvoare ale tradiției poetice a secolului nostru? Gheorghe Tomozei spusese destul de răspicat: „Labiș a grăbit reîntîlnirea poeziei noastre de după război cu căile de acces la tradițiile clasice"... Versul poe-

Scanned with OKEN Scanner

tului însă, așa cum ne apare astăzi, este însă mai puțin convingător. Culegerea alcătuită de prietenul pios poartă semn despre ceea ce se știe de contemporanii lui; în pas cu întreaga poezie a epocii, Labiș a plătit un tribut unor norme epicizante sau sociologizante. Este destul de clară și linia lui de ascendență; de la strămoșul cel mai îndepărtat, Eminescu, din care transcrie ritmuri de cîntec liric și preia tiparul discursiv pentru construcțiile epico-lirice ambiționate, prin Rimbaud, întîlnit, înainte de destinul repede trecător pe cerul poeziei, în demonismul ascuns al unor asociații și imagini, la poeții secolului nostru, dintre ei preferîndu-i, e clar, pe Esenin, regăsit în cîteva atitudini din poema *Primele iubiri,* pe Ion Barbu, frecventat în același domeniu al epicului încărcat de pastă savuros pitorească și chiar pe B. Fundoianu sau Ion Pillat, pe care îi putem descoperi în umbra unor accente din *Confesiuni.* Ceea ce nu trebuie să uităm însă, este că, în acel mijloc al deceniului șase, o atare descoperire a trecutului, oricît a putut să pară de îndrăzneață, nu era totuși singulară. Este un merit pe care valoarea și gloria poeziei lui Labiș nu are de ce să și-l revendice cu exclusivitate; el era, cu mijloacele sale specifice, unul între alți cîțiva. Iar cum, în acea vreme, sensul inovației indica mai ales tradiția, poeții fiind noi în primul rînd prin felul cum redescopereau trecutul literar, de la sine înțeles că nici gestul inovator nu i se poate atribui în exclusivitate. Și de data aceasta, Labiș este, cu tot ce are el original, unul între alții, chiar dacă, în raportare strictă la cifre, pe cei de o vîrstă cu el îi întrece cu un an sau doi.

Urmează că predispoziția criticii, dar mai ales a poeziei noastre tinere, de a vedea în poetul *Primelor iubiri* pe ctitorul unui nou mod de a înțelege și profesa lirica se cere altfel privită. Căci în valoarea ei de ipoteză istorico-literară pot crede doar fanaticii unui cult sau, o înțelegem destul de bine și nu e cazul să ascundem asta, cei care nu doresc ca asemenea merit să încununeze

Scanned with OKEN Scanner

alți umeri; mai ales dintre contemporanii noștri în viață. Avînd în Labiș un promotor, este ușor de acceptat că nu se mai găsește loc și pentru alții, iar pe cei duși, greu îi poate invidia cineva. Astfel văzut, în afara oricăror determinative valorice deduse dintr-o situație oricum excepțională, raportul între poet și generația sa pare situat pe un teren mult mai ferm. Că Labiș s-a jertfit este sigur; că jertfa lui este simbol clar pentru o vîrstă poetică, de asemenea. Este de la sine înțeles și absolut necesar ca din această relație de excepție să deducem valoarea excepțională a poeziei lui?

Aceeași întîmpinare nuanțată s-ar cere adusă și față de speculația ieftină, la urma urmei, asupra a aceea ce ar fi putut deveni Labiș, dacă ar fi trăit. Să faci din fiecare nou talent un nou Eminescu înseamnă să nu înțelegi nici ce înseamnă poet, nici ce înseamnă Eminescu; să revendici, pentru o operă întreruptă, teritoriul lui ceea ce ar fi putut să fie este o eroare încă mai mare. Este foarte adevărat că, cel puțin în momentul de față, ne lipsesc cuvintele și mijloacele de a pătrunde și de a explica paradoxul operelor poetice, întrerupte tragic și timpuriu. Sîntem însă miopi în fața aspectului totuși unitar, am putea spune chiar încheiat, al unor asemenea opere? Căci dacă un roman sau o epopee pot rămîne neterminate, o operă lirică mai puțin. Neterminată opera lui Rimbaud, a lui Eminescu? Fiecare a consemnat desăvîrșirea în verb a unei arte poetice, care și-a găsit pe deplin necesara expresie. La fel de puțin neterminată apare și poezia lui Nicolae Labiș. Ba chiar un anume filon tematic, urmărit în text și subtext, ne conduce pînă la zona ultimă a măsurilor finale ale cîntului. Considerăm, în acest sens, poezia *Omul comun* drept piatra unghiulară a poeticei lui Labiș. De aici pornește și se desface principalul ei evantai tematic, din imaginea dublată a copilului și adolescentului, greu de recunoscut și totuși aceeași ființă. Poemul insinuează tema degradărilor treptate ale idealului în real, relație nu idea-

Scanned with OKEN Scanner

tică, de natură conceptuală, ci prototipul evenimentului sufletesc cu atît mai obsedant, chinuitor, în poezia lui Labiș, cu cît tărîmul experienței este exclusiv cel al propriilor trăiri și reacții. Iar cel mai cunoscut poem al său, *Moartea căprioarei*, nu este elegia expierii unui suflu de viață într-o atît de curată și perfectă întruchipare, ci reacția supravegheată cu luciditate, care transformă pe copil în matur. Din idilic companion al animalelor în paradisul terestru al copilăriei, ființa umană devine vînător crud: „Mă simt legat prin sete de vietatea care va muri" — reprezintă premiza poemului, iar încheierea, atitudinea de acceptare a ritualului crud al jertfei: „De pe frigare tata scoate-n unghii / Inima căprioarei și rărunchii".

Impresionează, astăzi, în poezia lui Labiș, tocmai evidența unei teme existențiale tragice și nude: luciditatea în fața tăișului ascuțit al raporturilor vitale ce pot deveni chiar, în ferocea lor frumusețe, subiect de contemplație: *Rîsul* („Cu coada șfichiuindu-și pîntecul supt, ce cade, / Îi sare-n ceafă ucigașul rîs). Motto-ul poeziei sale poate fi următorul: „Viață, mi-ai deschis înfățișarea / Compusă din lumini și umbre, crud. / Neregulate și bubuitoare / Pulsările-ți lăuntrice le-aud". Sînt semne că poetul nu putea stăpîni sau nu putea exprima, în toată amploarea ei, teroarea existențială: „Dar nu știa de pe-atunci că în mine-o să pună / Suflet prea grav și răsunet prea slab . . .". Ceea ce înseamnă că epilogul tragic al acestei poezii surprinde cuvîntul în situația de inferioritate față de neputința de a exprima. Poetul cade victimă răului intern de care se temea și pe care nu putuse să-l exprime. Fapta și poezia lui sînt deci ilustrări ale problematicii ei centrale; coruperea idealului pînă la definitiva lui anulare. Dar tocmai prin masiva acumulare de elemente negative, în această structură poetică și în acest destin se vădește și victoria, prin tragism, a poeziei lui Labiș. Chinuită de răul ascuns și de neputința de a-l controla prin expresie, poezia se vede chiar jertfă tragică pe altar.

Scanned with OKEN Scanner

Ceaa ce aduce adevărata izbîndă. Căci, dacă vom contesta determinarea valorii poeziei lui din situaţia ei tragică, nu înseamnă că nu o vom considera pe aceasta din urmă în înţelesul complicat şi sensibil de ferment poetic. Pentru alţii, Labiş a căzut pentru ca să dea avînt şi să-şi inspire confraţii.

Scanned with OKEN Scanner

CONSTANȚA BUZEA

O operă poetică este o sumă și se propune spiritului critic ca o realitate nu totdeauna facil de prospectat: rare și fericite sînt cazurile cînd se constituie într-un univers poetic cu o structură intimă unitară, cînd, mai bine zis, critica reușește s-o imagineze, să o vadă astfel.

Este tocmai sentimentul dominant în acest moment în care avem în față opera poetică a Constanței Buzea, operă alcătuită din mai multe volume de versuri. „Dublul" pe care poeta îl marchează pentru '70, prin culegerile *Agonice* (Editura M. Eminescu) și *Coline* (Editura Cartea Românească), este grăitor atît pentru forța ei de creație cît și pentru impresia de abundență lăsată poeziei. Și atunci, cu atît mai mult sentimentul de eșec și constrîngere pentru critic, cu cît abundența cantitativă își găsește un fel de corespondent în impresia exterioară lipsită de pecete personală a acestei poezii. Dar atenție: n-am emis încă o judecată de valoare și nici nu vom emite chiar atunci cînd vom completa impresia primordială cu constatarea că, după noi, poeta scrie cam ca toată lumea, cum se scrie astăzi poezie. Și s-ar putea ca aici să se afle punctul de plecare al unui viitor elogiu. În orice caz, pînă ce, în cuprinsul acestor însemnări, va sosi clipa judecăților de valoare, vom mai mărturisi că ezitarea în interpretarea poeziei sale se preface într-un fel de obligație, rigoare internă cu atît mai accentuată. Căci, neștiind încă felul în care o vedem pe această poetă, ne impunem să-i evaluăm poezia cît mai clar, să-i

Scanned with OKEN Scanner

supunem versul unei analize cît mai riguroase, chiar schematice.

Deci, deosebim în poezia Constanței Buzea o primă tendință de a se structura cît mai disciplinat din punct de vedere metric; volumul *Coline* aduce mărturie. Poeta aspiră să-și acorde vibrația internă cu un ritm exterior a cărei regularitate de metronom și amploare îl pun în comunicare intimă cu esența cosmică: acest ritm, această muzică acționează asupra ei, îi impun mișcările și ceea ce am numit disciplină internă și pe care trebuie să o vedem ca pe o rigoare conținută a spiritului. Constanța Buzea are foarte acută conștiința existenței unei porunci externe, versul său declară și declamă legănata înclinare, abandonare unui verb autoritar și fascinant; poezia are solemnitate în această ipostază, dar și conștiința jertfei, a îngenuncherii: „Că sînt la umbra tîmplei o mînă care scrie / Jur-împrejurul lunii rotund desfigurînd / Nopțile încă tandre, solemne de magie, / Simt stele muribunde în aerul născînd. / Știu prețul ce se pune pe fiecare vorbă. / Cu voie bună, iată, prefac decapitări / în jertfe fără limbă, cu mîna lor enormă / Joc un atît de sacru rol, sufăr amînări".

În modul cum autoarea implantează imaginea în articulația precisă a versului, în funcția ei muzicală, dar și în mecanismul imaginii însăși, mecanism ce scontează pe balansul și transferul de semnificații dintre abstract și concret, în fine, în rolul rezervat elementului naturist, pornit de la valoarea de simplă notație și ajuns la aceea de factor al unei viziuni animiste, Constanța Buzea îl continuă pe Voiculescu: „În clipa cea mai neagră eu rîd ca să mă satur. / Disprețuiesc pe față perfidul mod al nostru / De-a ne spăla de silă sorbind încet colostru. / Clătind înțelepciunea cu orice gînd imatur. // Deci, vino, fii supusul, cum eu sînt, o oricine. / Nu simți mai multe stele alăturea de mine. / Că nouă tuturora, vei ști, te vei deprinde. / Ni se trimit din spațiu anemice oglinde".

Tributul plătit de poetă ermetismului este apreciabil, dar este el, întotdeauna, un tribut? Uneori, da, alteori

nu. Nu, pentru că, într-adevăr, Constanța Buzea pare supusă fascinației polului negativ, saturnianului minus. Există, în poezie, un demonism autentic transcriind iubirea de tenebre și necunoscut în primul rînd printr-o insistență susținută în asociația verbală de tip prerațional sau arațional. Nu credem că un asemenea tumult cu semnul minus ajunge să cutremure arhitectura metrică în aspectul ei de suprafață, dacă oglinda versului e deranjată, uneori, altele sînt cauzele, iar precizia metrică este deseori în strînsă relație, cum se întîmplă la mulți alți poeți, cu asociația verbală de tip negativ sau absurd. În orice caz, la acest nivel al împerecherilor de cuvinte, tumultul respectiv și procedeul care îi corespunde devin aproape tiranici. Iar în acest caz, se poate vorbi despre tribut. Căci impresia noastră este că poeta depășește, în experimentarea asocierii întîmplătoare, limitele propriei chemări spre necunoscut, fiind, pînă la urmă, subjugată de procedeu și de autoritatea de care el se bucură între autorii și iubitorii cei mai fideli ai poeziei contemporane. Împrejurare ce dă un lustru de manieră.

În fine, credem că în poezia Constanței Buzea se mai individualizează o tendință. Este cea transcrisă prin cele cîteva poezii, mai numeroase în culegerea *Agonice*, în vers liber și notație directă, frustă, degajată atît de costumul bogat strălucitor al imagisticii cît și de platoșa grea constituită de procedeul asociației arbitrare degradate în manieră. În aceste momente, lirica poetei este egală cu libertatea, mai bine zis cu o treaptă a libertății, deoarece, pînă la urmă, evoluția ei în spații degajate, cu atmosferă rarefiată, este tot o căutare a unor tipare, mai vagi și mai slobode, e drept, cu un impuls de armonizare la cadențe supreme. Dar nu riguros măsurate cu intervalul bătăii de clipă, ci evoluînd în volute largi, în spirale fanteziste și grațioase. Este descoperit, de fapt, redescoperit, pe urmele unor experimentări mai vechi și cunoscute, principiul melodic de ordin secund al cosmosului, dacă metrica riguros clasică îl exprimă pe cel de ordin prim; o suprastructură muzicală, îndepărtată, de

înălțime, a lumii, și ceea ce este mai notabil este că materialul de expresie a acestei superioare armonii este de cea mai pură, ar trebui să spunem: umilă, proveniență concretă: „Fereastră înaltă, odaie fantastică, / Perdeaua, ca o cămașă de noapte, subțire, / Cîteva crengi carbonizate în umbră, / un felinar pe alei, // Pare acvariu spațial îngust. // Plutesc pe spate. / Pe patul ușor deformat, / Aștept ca somnul meu să continue, / În timp ce plante brădoase răsar din ciment. // Respirațiile sînt pești invizibili, amari, / Evadînd prin fereastra deschisă spre parc, // Și o țeavă fierbinte, sus, pe tavan, / Și priza fecioară, // Și soneria mută".

Am separat pînă acum doar principalele tendințe din poezia Constanței Buzea, tendințe exprimate în cîteva procedee de expresie. Am realizat, prin aceasta un portret? Nicidecum. Numai că răspunderea eșecului ne apasă, credem noi, doar în parte: așa cum am observat în preliminarii, există în poezia Constanței Buzea ceva încă insuficient de precizat, mai ales din punctul de vedere al afirmării unei individualități distincte. Poeta își pierde contururile portretului său în spatele versurilor, liniile se topesc în cuvinte, se estompează. Ce însemnătate poate avea această împrejurare pentru valoarea specific poetică, definită, după cum știm, prin originalitate? Categoric că nu una negativă, dar nici total pozitivă. Poezia Constanței Buzea se află pe pragul în care lipsa de contur propriu nu a devenit încă numai o calitate, dar a încetat să fie numai un neajuns.

Scanned with OKEN Scanner

ANGHEL DUMBRĂVEANU

Poezia lui Anghel Dumbrăveanu se alcătuieşte în ritmul molatic al unei generale abandonări ambianţei: elemente vegetale, cîte un crochiu de peisaj marin, o fugară schiţă de oraş, dar mai ales vîntul şi aerul liber, ca în poezia lui Sandburg, pămîntul şi fluviile care îl mîngîie primesc parcă mereu prinosul unui eu ce se cheltuieşte, se dăruie generos, trist şi fericit în acelaşi timp. S-a rostit, în legătură cu această lirică, în critica românească, termenul de ceremonial; s-a făcut aluzie la panteism. Toate acestea există, evident, sau mai degrabă pot fi găsite, dar este, totuşi mai mult decît atît: o mişcare generală ce te înglobează şi depăşeşte în acelaşi timp, un ritm care scandează o neoprită comunicare, efluviu, împrăştiere.

Se pot descifra, în poeme, succesive cercuri de vîrstă ale unor momente de bază ale confruntării eului liric cu natura. Există, mai întîi, o vîrstă a copilăriei răsfăţate de colinele unduioase ale unui ţinut de splendide frumuseţi naturale. Ea consemnează un prim şi poate naiv legămînt cu natura, o înfrăţire cu frunza şi iarba, o bucuroasă acceptare a destinului arcuit de cerul natal. Altă vîrstă este cea a întîlnirii cu peisajul citadin. Oraşul care bîntuie viziunile lui Dumbrăveanu include între zidurile sale strania asociaţie a unor profiluri gotice cu ecloziunea vegetală bogată în clorofilă şi mireasmă. În noua etapă se definesc mai apăsat cîteva motive de biografie sentimentală sau din cadrul unei problematici meditative, specifice veacului, dar ele sînt copleşite de

Scanned with OKEN Scanner

autoritatea temei principale a poeziei sale: semnificația dialogului cu natura, dăruirea naturii și îmbogățirea prin natură. În fine, o a treia vîrstă distinctă este cea a unei experiențe afective mai răscolitoare. Se consumă un episod erotic, reluat mereu și mereu, cu insistență, în numeroase variante, fără a-și altera sau modifica însă esența semnificativă care constă în aceeași strînsă întrepătrundere cu elementul naturii. Poezia de dragoste a lui Anghel Dumbrăveanu cheamă mereu, ca pe o obsesie, universul marin, își asigură, prin aceasta, dintru început, un spațiu infinit și o deschidere spre domeniul elementarului și al primordialului; de la Eminescu încoace, oricîtă culoare locală și pitoresc ar încăpea în poezia mării, valul marin cu bogăția lui de săruri și infinita-i întindere leagănă simboluri grave: marea este începutul și sfîrșitul, conține bogăția nesfîrșită a virtualităților, marea e mama, fecundă în totalitatea formelor și destinelor posibile, ea ocrotește nunta și dă naștere vieții, marea e, în același timp, mormîntul. Poezia lui Dumbrăveanu nu-și propune nici măcar o clipă aproximarea acestor sensuri prin reflexie; ea nu este gînd, ci numai imagine, evocare, marea nu este temă meditativă, ci ambianță generală, univers din care se desprind cele mai frecvente întrupări concrete ale ei: peștii, păsările, corăbiile, matrozii, vîntul.

Reținem însă un cuvînt: ceremonial; a executa un ceremonial înseamnă a celebra; celebrarea presupune aducerea unei laude. Și, de fapt, atitudinea cea mai răspîndită în poezia lui Dumbrăveanu este celebrarea. Ar avea oare vreun interes să enumerăm, cu grijă pentru exactitatea calculului, obiectele, deci temele acestei celebrări? Prea puțin suficient este, pentru a opera o deschidere în mod necesar impusă de această poezie, să notăm pe cele mai importante: femeia, în primul rînd, iar, în al doilea, o realitate mai dificil de numit, în care intră și sentimentul stenic al încrederii în viață dar și o melancolie, fie bărbătească, fie puternic colorată de efuziuni sentimentale, și cultul atitudinilor și sentimen-

Scanned with OKEN Scanner

telor nobile, precum prietenia; apoi, dar nu în ultimul rînd, conştiinţa trecerii cu multiplele întruchipări ale temei heraclitiene; în fine, în sumă, ceva care ar putea fi definit foarte în mare ca un fel de vitalism stenic ponderat prin meditaţie şi sentimentul timpului. Îngroşînd liniile portretului mai mult chiar decît ne-am propus, se poate spune despre Anghel Dumbrăveanu că este un erotic şi un elegiac.

Nu încercăm completarea portretului prin referiri amănunţite la mijloacele de expresie. Nu pentru că acestea ne-ar deservi, prin constatarea ce se impune aproape de la sine, la cea mai fugară lectură, că destul de numeroase din modalităţile tehnice ale lui Anghel Dumbrăveanu pot fi raportate la cunoscute experienţe poetice, autohtone sau străine. Am spune chiar că şi acest exemplu ne serveşte indirect, întrucît poezia, ca îndeletnicire umană esenţială, are în patrimoniul ei totalitatea procedeelor, iar Dumbrăveanu spre această condiţie de esenţialitate a poetului tinde. Am putea nota însă, dar numai cu valoarea unei alte deschideri, eleganţa gestului poetic, a spunerii, dusă pînă la poză. Versul lui Anghel Dumbrăveanu are o desfăşurare lină, o curgere unanimă în care se încadrează firesc fiecare notaţie, sau, mai bine zis, care dictează fiecare notaţie ca pe un component al ei, un ton de vioară, prelungit, o volută desfăşurată graţios şi fără accidente, împlinirea unei traiectorii de tensiune. Ea nu cunoaşte accidentul insolit, nici schimbările de ton, frîngerea emoţiei ori intervenţia brutală a prozaismului.

Calităţile muzicale ale versului lui Anghel Dumbrăveanu şi, mai mult decît atît, esenţa muzicală a artei sale poetice ne pot apropia de realitatea specificului său complex şi din altă direcţie. Făcînd legătura cu generaţia căreia i-a fost destinat, ajungem ca, în cadrul ei, să o situăm pe direcţia opusă tentaţiilor ermetismului.

Versul său este deplin înţeles, el nu-şi propune să comunice cu cititorul nici prin intermediul textului ermetic, incifrat, nici prin acela al nenumăratelor jocuri pe

Scanned with OKEN Scanner

care le face posibilă gramatica obișnuită a gîndirii. Unitățile sintactice ale poeziei sale, versuri întregi sau fragmente de versuri sînt, toate, deschise comunicării, nu se refuză înțelesului. Și totuși, o poezie luată în întregime scapă tiparului gîndirii logice, nu poate fi rezumată școlărește, reprodusă. Ce spune poetul în versurile sale? În zadar am încercat să răspundem prin adunarea cuminte, matematică, a tuturor înțelesurilor fragmentare. Nu o dată ele pot fi contradictorii sau pot să ducă într-o fundătură. Soluția cred că ține de acceptarea caracterului ermetic, pînă la urmă, al acestei poezii, un ermetism rezultat dintr-o sumă de elemente comunicante. Avem aici, poate, explicația și argumentul cel mai decisiv pentru a o scoate din zona facilului în care s-ar părea că o situează unele motive sau fluența versului. Poemele lui Dumbrăveanu nu sînt niciodată ceea ce par la prima vedere, sensurile lor alunecă pe suprafața lucioasă a aparentului spre zona de umbră și, prin mister, prin inefabil, ne întoarcem din nou la condiția de bază a poeziei, care le presupune, și, pînă la urmă, la singurul rezultat demn să-l înregistrăm în contul acestei experiențe poetice: a fi poet. E mult, e puțin, e mulțumitor adică pentru un cititor care ajunge la hotarul acestui întreg tărîm presupus de opera poetică a lui Anghel Dumbrăveanu? Răspunsul îl dă fiecare după ceea ce înțelege prin poezie.

Scanned with OKEN Scanner

RADU CÂRNECI

Este foarte clar, pentru cel ce cunoaşte poezia lui Radu Cârneci, că autorul ei a investit mult, dacă nu chiar totul, la vîrsta matură pe care a atins-o, în şansele unei formule chemate să cristalizeze ceea ce propria conştiinţă artistică a resimţit mai aproape de datele ei esenţial originale. Ultimele două volume de versuri ale poetului, *Banchetul* şi *Cîntarea cîntărilor*, vădesc o unitate de substanţă, tonalitate şi mijloace de expresie, grăitoare tocmai pentru ceea ce ne permitem să presupunem, adică o lucidă alegere pentru o modalitate constituită, în liniile ei esenţiale, din elanul erotic, pe de o parte, şi versul cantabil, în inflexiuni de odă, pe de alta. Este, aici, o împrejurare care înalţă cu necesitate în faţa actului critic dificultatea cît şi ocazia favorabilă a unei pronunţări globale asupra unei întregi poezii.

Considerată astfel, lirica lui Radu Cârneci ne trădează un destin paralel cu cel al poeziei lui Anghel Dumbrăveanu. Adică, un debut şi o dezvoltare ulterioară, apreciabilă, în aria unei formule generos predispuse la expresia lirismului, în forme incantatorii, prin intermediul imaginii pastelistice sau cu ajutorul unor simboluri capitale, fără a lipsi alunecările în sentimentalism, dar mai puţin aptă pentru sau tentată de experimente creatoare asupra limbajului. Dezvoltarea egală şi ferită de surprize a celor doi poeţi i-a adus, cu destul de puţin timp în urmă, în pragul nu tocmai favorabil de la care o lectură critică prea grăbită ar fi putut să anunţe impasul, cum s-a şi întîmplat. Pentru foarte puţini ob-

Scanned with OKEN Scanner

servatori se detașa, în acel moment, limpede, procesul de substanțializare lirică a celor două poezii, faptul că, venind din altă direcție decît din aceea a experimentului, atît una cît și cealaltă se păstrau mereu aproape și se apropiau tot mai mult de linia de esență a actului poetic. Ceea ce, pentru șansa valorică a unei poezii nu este puțin lucru: dimpotrivă. Între timp, cum se spune, viața a arătat adevărul prin cel din urmă volum al lui Anghel Dumbrăveanu cît și prin recentele lui prezențe în reviste. Iar cele două cărți ale lui Radu Cârneci, ale căror titluri le-am amintit, subliniază, în egală măsură, un act creator și unul de conștiință artistică, prin tocmai evidența, liniile hotărîte ale formulei poetice.

Că actuala etapă a poeziei lui Cârneci este dominată de predispoziția erotică este un lucru săritor în ochi. Că această predispoziție orchestrează ceva mai mult și mai amplu decît o simplă poezie de dragoste, iarăși se poate observa. E limpede, fiind în chiar firea acestei poezii, și împrejurarea obiectivă de vîrstă care o prilejuiește, acel mijloc de drum al maturității depline. Iată principalele condiționări subiective ale acestei poezii erotice, condiționări în care lesne putem recunoaște reperele unei accepțiuni general umane. Coeficientul de viziune clasică în poezia lui Radu Cârneci cuprinde mai multe elemente, și mai substanțiale, decît pretextele literare ale ultimelor două cărți. Poezia lui tinde să exprime o dimensiune interioară din cele mai importante ale omului. De aici, ipostazierea în elevație și sublimitate a protagoniștilor, cuplul de îndrăgostiți fiind înnobilați nu prin fidelitate față de izvorul livresc, ci prin actul artistic care-i detașează și înalță ca pe niște purtători de gînd și simțire ai întregii umanități; naturală este, prin urmare, predispoziția de a polei întreg universul acestei poezii în culori și lumini strălucitoare, care probează capacitatea inventivă a poetului: dragostea este „zeiască desfătare", „în sînge dănțuind și-n duh ceresc", mersul iubitei, „izvor de sărbători", iubita, „fecioară, mugure de dor", în spațiul iubirii, „se face așteptarea de mă-

tasă / și aerul alintă zurgălăi", „coliba noastră-i înflorit palat: / cypreșii sînt coloane vii". Situarea artei poetice în zona locului geometric al viziunii și concepției de tip clasic explică și scuză calitatea aparte a modalităților de expresie: invenția nu cercetează rosturile intime ale limbajului, ci doar posibilitățile lui evocatoare prin sensul direct, prin cel figurat (pentru poezie, abia acesta fiind cel direct) și prin virtuțiile principiului asocierii. Nu cred că se pot identifica sintagme poetice originale în poezia de ultim moment a lui Radu Cârneci, dar, înainte de a fi un motiv de alarmă, acesta este un semn de supunere la obiect. Căci nu prea diversele tipuri de asociație verbală pe care le cuprinde din abundență versul lui sînt tocmai modalitățile cele mai directe și mai adecvate principiului geometric al punctului de vedere clasic, de la care purcede întreaga perspectivă tematică și de expresie a poeziei. Cerînd versului alte mijloace, i-am pretinde, implicit, și un alt conținut, didactic vorbind.

Și totuși, cu toată adecvarea lor la linia de concepție a poeziei care ținteșe, prin valoarea de generalitate, spre impersonal, ceea ce am putea numi mijloacele de expresie, adică, în cazul de față, asocierile de cuvînt, lasă să se întrevadă o constanță aparținătoare, fără nici o îndoială, de factorul originalitate. Ne gîndim la frecvența, infinit mai mult decît întîmplătoare, procesului de punere în relație a pretextului inițial al poeziei erotice cu universul înconjurător și, pînă la urmă, cu cosmicul. Frecvența este atît de mare încît, la drept vorbind, este obligativitate. Exemplele acoperă aproape tot textul poeziei lui Radu Cârneci, astfel încît vom reține doar cîteva, pentru convingerea cititorului și necesitățile demonstrației: poetul vorbește despre „cîntecele-mi păsări", apoi: „Se-îmbrățișează cerul cu pămîntul / și zarea se acoperă de gînd", gura iubitei „e rodie și vis"; sau: „Mireasmă-i al tău nume"; „părul peste mine / revarsă-ți-l ca iedera, șuvoi, / ca o stupină-n ploaia de albine, / amirosind a miere și-a aloi..."; „timpul îți e

fagedă lumină, / privirea ta: seninul peste / mări, iar versul ca privighetoarea lină / sublim învăluindu-ne-n cîntări" „Cu versul tău înmiresmezi lumina, / iar crîngurile înfloresc de vis, / adînc în piatră cîntă rădăcina / din care-ai răsărit şi te-ai deschis"; „pe umeri cu văzduhul înstelat, / cu soarele pe frunte drept cunună"; „Mă doare cerul, soarele mă doare" etc., etc. Descifrăm aici nu un simplu procedeu, ci dilatarea spaţiului de concepţie a tematicii de bază; erosul, în ipostaza de dimensiune fundamental-umană, ţinteşte la valoarea de principiu universal. Relaţia uman-cosmic este nexul cel mai firesc al acestei prefaceri, iar poezia glasul ei cel mai autentic:

> Poezia este răsuflarea aurie a zeilor,
> ţesînd sufletele cu cer, dînd ploilor viaţă
> şi soarelui chip! Poezia, spuneai, este ochiul
> prin care inundă minunile nebănuite . . .

Faţa permanent strălucitoare a poeziei actuale a lui Radu Cârneci, capacitatea ei de a exprima suavul sublim nu sînt poleieli de suprafaţă, ci expresia directă, în vers, a erosului universal, ca la Macedonski, proiecţia umanului, prin sentiment amplu, sensibilitate acută, în cosmic.

Scanned with OKEN Scanner

ADRIAN PĂUNESCU

Așa după cum ni se poate arăta, în zodia unei culegeri antologice, ediție de autor, și după rigorile exercițiului portretistic, universul poeziei lui Adrian Păunescu s-a născut într-o ipostază fierbinte, vulcanică, clocotind de traiectoriile vizibile ale forțelor interne. Fără să depășească total granițele realului spre tărîmul miracolului, antenele acestei lirici percepeau lumea ca pe un cosmos în mișcare, cu contururile vizibil deranjate atît de exultanța ei interioră cît și de dinamica însăși a mecanismului de percepție. Așa cum s-a născut, poezia lui Adrian Păunescu semăna destul de mult cu pictura lui Van Gogh în care pîlpîie flăcările interne ale lucrurilor. „O, pepenii iluminau cerul cînd se coceau", „Doamne, ce abur pe fruntea lumii", „Fecioare despletite trec prin zi / Mișcînd și ameținд realitatea", etc. — iată, luate la întîmplare, propoziții cu valoare, totuși, de reper în dinamica atît de răscolită a unei opere poetice ce-și propunea eliberarea unui clocot interior de concentrație și forță superlative.

Să mai notăm, între temele cele mai importante ale acestui program, ușurința cu care poetul pășea pragul netimpului, dar nu în sensul unei abstrageri din continentul istoric, cît în acela al deprinderii cu durata fără ceas a esențelor și stărilor primordiale, exprimată cu o foarte la îndemînă familiaritate cu atemporalul, calitate față de care exegetul se cade să manifeste o prevăzătoare atenție: „E-o zi atît de rară, de întîmplări tăcute, / Încît parc-aș trăi pe lut de rai / Un an mai vechi, o sută,

Scanned with OKEN Scanner

nouă sute, / Treizeci februarie sau zero mai". Apoi, sensibilitatea la dialectica înţelesurilor, exprimată foarte concret sub forma prelungirii lucrurilor prin miresme, a faptei prin înţelesul său, devenit realitate palpabilă, sau frumoasele interpretări ale unor teme antice.

Ne-am oprit asupra acestei realităţi dinamice pe care o privire cu exerciţiul abstracţiunilor poate să o vadă ca pe un nucleu de incandescenţe mişcătoare, chiar dacă nu reuşeşte sau nu-şi propune să-i dea un nume, pentru că intuim legătura directă, de natura relaţiei dintre cauză şi efect, dintre un tumult interior dotat cu semnul forţei şi respectivul univers dinamic; iar comunicarea se realizează neîndoios pe temeiul unui exerciţiu sufletesc de mare sinceritate, ceea ce conferă poeziei lui Păunescu, încă de la aceste începuturi avute, deocamdată, în vedere, o garanţie de autenticitate de natură să o impună lecturii critice oricît de exigente. Fie că e vorba de o exprimare directă, fie de una indirectă, ea debutează în calitatea unei confesiuni, de unde marea ei încărcătură lirică şi ideatică, pentru că poetul, odată cu cei mai de marcă reprezentanţi ai generaţiei sale, nu cunoaşte graniţa dintre sfera afectivă şi cea ideatică; mai mult chiar, problematizează sentimentele şi trăieşte ideile ca pe nişte realităţi, evenimente afective. Evident că, în domeniul poeziei şi al mecanismelor ei interne, există o relaţie dialectică foarte strînsă, de natura unei stricte interdeterminări, dacă nu chiar a unei confundări, între aspectul de sinceritate şi cel de strictă expresie verbală al confesiunii; orice poet poate fi atît de sincer cît îi permit mijloacele de expresie, după cum poate exprima ceea ce mecanismul intern al proceselor sufleteşti, care elaborează şi eliberează expresia, dictează. Or, este cazul să spunem că, în etapa în care, după cea dintîi afirmare, poezia lui Adrian Păunescu pregătea ceva ca un avînt răscolitor, poetul îşi propunea să rezolve ecuaţia confesiune-expresie printr-o modalitate care, chiar dacă mai tentase pe unii din congenerii săi, îl urmărea cu o insistenţă grăitoare. Este vorba de infuzia masivă

de prozaism în versul acestui poet ce nu se împiedică, ci solicită, chiar dacă, într-un prim moment, într-un ritm mai sincopat (dar ritmul, cu accidentele lui, reprezintă altă formă de a forța prozaismul), solicită mereu un ideal melodic pe care încearcă să-l construiască din material impur. Poetul păstrează, în această etapă, forma exterioară a unei muzicalități, e drept că nu tocmai perfecte, dimpotrivă, numai că, dată fiind forța emisiei lirice sau ideatice, conturul melodic al versului are profilul surpat al unei schelării masive și bizare totodată, asemeni acelor munți evocînd ruinele, sau acelor ruine evocînd alcătuirile montane. În acest cadru desenat cu gestul puternic și hazardat care-și poate permite oricînd, printr-un capriciu de inspirație, modificările cele mai libere și îndrăznețe, poetul toarnă cuvintele cu o mișcare ce numai calmă și socotită nu este. Fluxul verbal al lui Adrian Păunescu este șuvoi debordant, animat de o frenezie interioară, aceasta nefiind delirul suprarealiștilor, deși pare foarte puțin controlat, pentru că nu-și propune aproape deloc sondarea incomunicabilului. Dimpotrivă. S-ar părea că ținta mișcătoare a efortului de expresie rămîne mereu rezerva de insolit din formularea verbală cea mai comună. Întocmai cum, la începuturi, poezia lui părea să caute a reflecta, prin sesizarea efluviilor interne realul miraculos, acum ea este îmbătată de himera incomunicabilului din formularea prozaică. Din această cauză, insistența în jurul cuvintelor sau formulelor banale.

Poezia nu se mai desfășoară exclusiv ca o modelare melodică a unei viziuni, sau mod de a înțelege lucrurile, metaforic, ci mai mult ca succesiune de cuvinte, sau formule, aproape fiecare bubuite cu o dicțiune de resurse și rezonanțe cosmice, cuvinte, ele însele, totodată, cuvinte-întrebări, cuvinte-răspunsuri.

De la sine înțeles importantul substrat de ambiție al unei asemenea poetici. Temeritatea țintei se potrivește însă foarte bine cu investitura de forță care zace și se manifestă în poezia lui Adrian Păunescu. Și totuși, cu

toate evidentele reuşite pentru etapa de mijloc a acestei poezii, autorul nu o consideră, pînă la urmă, decît în valoarea şi semnificaţia unui procedeu; modalitate prin care emisia lui verbală poate fi controlată sau, mai bine spus, adusă în acord cu necesităţile confesiunii, ele însele foarte ambiţioase la Păunescu. Este pragul pe care ultimul moment al carierei artistului îl marchează. Poezia se întoarce la rosturi parcă mai domestice; exprimarea complexului ideatic-afectiv, numai că acum ceea ce, în lipsa altui termen, va trebui să numim, totuşi, instrumentul de expresie, deţine posibilităţi mult mai nuanţate şi mai încărcate de forţă. Versul poetului pare a se fi disciplinat, dar acesta este doar un fel de a zice; el sună mai rotund şi mai fără asperităţi, dar nu pentru că şi-ar fi tuns elanurile, ci prin simplul efect al potrivirii superioare a cuvîntului sau formulei, la fel de nude, la fel de tranşante dacă vreţi, pe portativul melodiei care le exprimă.

Adevărata forţă şi pondere a poeziei lui Adrian Păunescu acum pare a se dezvălui. Sînt aici zăcăminte afectiv-ideatice cu o enormă greutate specifică, mari depozite de trăire, suferinţă şi gîndire exprimate în înfăţişarea lor cea mai eficientă artistic, o haină exterioară, cu ceva aspru şi greoi, e drept, de masivitatea faldului sculptural de piatră sau bronz. Se consumă multă energie sufletească în ritmurile unei arte care începe să-şi spună cuvîntul simplu şi firesc, greoi şi apăsat uneori, dur, scăpărător alteori, după regulile impuse de o structură profund originală, ce-şi află de data aceasta timbrul prin care bătaia ei de inimă sună mai plin.

Scanned with OKEN Scanner

POETUL MELANCOLIILOR INOCENTE

Dacă m-aş lăsa în voia unui prim îndemn, aş scrie despre acest poet evocînd un întreg univers, un spaţiu care este şi timp totodată şi care, după ce a vizitat o dată trăirile noastre de zi şi de noapte, aievea şi închipuite, a pierit ca o corabie a văzduhului, nelămurită ca o realitate, clară ca un miraj. Aş face, cu alte cuvinte, cu cele ale unora dintre noi, prea bogaţi în formule, prestigitatori ai termenilor, critică tematică. Aş accepta convenţia pe care ne-o propune, de multă vreme, poezia lui Petre Stoica şi aş redeveni, pentru scurt timp, cetăţean al unui Banat revolut, de amintire sau de vis. Aş avea chipiu de licean cu cocardă şi număr de braţ, m-aş dărui pieţelor pavate din vechi cetăţi, rectangulare dar nu îndeajuns de severe, copleşite de porumbei; m-aş împiedica de prăvălii, frizerii şi dughene, cafenele cu pluş, aş intra în umbra primăriilor şi m-ar primi pieţele de fîn cu animale cuminţi şi ţărani frumoşi. Aş fuma prima ţigară şi în ameţeala ei aş distinge cum cresc sînii colegelor de clasă.

Toate acestea se găsesc din abundenţă în poezia lui Petre Stoica, mai veche şi mai nouă. Numai că procedeul exegetic de a o însoţi cuminte în peregrinările ei prin acest univers rămîne sărac în ecouri. Această lirică, asemeni tuturor poeziilor cu marcă de originalitate, ne propune straturi succesive şi contrastante. Furat de caleidoscopul imaginilor, pentru o clipă, gîndul îşi dă seama că ele nu sînt decît porţi care se deschid cu uşurinţă, şi

Scanned with OKEN Scanner

tinde spre zonele de profunzime, căutînd-o pe cea ferecată, care ascunde taina. Nu cred că transcriu o impresie de lectură strict personală atunci cînd mărturisesc că banda vizuală a poeziei lui Petre Stoica insinuează un întreg complex afectiv. Nu este un simplu comentariu al imaginii; am mai apărat cîndva această poezie de grăbita încadrare între descriptive şi evoluţia ei, de atunci încoace, îmi dă dreptate.

Dacă s-ar cere să clarificăm cît mai mult lucrurile, ar trebui să ne gîndim la acest poet ca la unul ale cărui trăiri sufleteşti caută, spre a se exprima, alfabetul imaginilor. Un fond sufletesc în principal elegiac îşi găseşte, am spune, corespondenţe, dar e prea puţin, echivalenţe, dar e mai mult decît atît, în imaginea unui Banat ideal. În plan literar, sîntem tentaţi de asocierea cu poezia lui Bacovia, spre care sîntem trimişi de nu puţine fire de legătură, apropiat fiind sentimentul general de crepuscul şi învecinat tabloul tîrgului. Bizantinismul turlelor şi al viziunilor voievodale e înlocuit de rămăşiţe de gotic, renaştere sau baroc, pe care Transilvania şi Banatul le-au adaptat unor proporţii şi funcţionalităţi mai apropiate, mai familiare, conferindu-le, în acelaşi timp, un farmec aparte, ceva ca o mireasmă de fîn, pămînt proaspăt şi pădure, un duh silvan al zărilor mereu libere. Apropiat, pe altă coordonată, este şi Ion Pillat, B. Fundoianu şi toţi poeţii, în versuri sau proză, ai spaţiului unic al copilăriei, vechiul tîrg din Banat fiind Florica sau Herţa poetului de azi. Dar căutarea de corespondenţe literare mă împinge, pînă la urmă, în sfera tonifiantă a afinităţilor tematice. Revenirea o fac reînnoind lectura sau reactualizîndu-i întreg complexul afectiv şi imagistic, care este mai mult decît impresie, mai mult decît viziune, mai mult chiar decît simpla sumă aritmetică a acestor două componente. Poezia lui Petre Stoica, săracă în ornamentaţie sonoră şi în gest, cu un spaţiu meditativ intenţionat redus, are tehnica picturii naive, a cărei înţelegere o probează atît de profund şi

subtil în versurile de sub titlul *Cînd maestrul Rousseau a plecat unde trebuie:*

> În ultima zi a sfintelor sale geneze
> iubitul maestru și-a consultat ceasul din turn
> văzînd că e timpul și-a spălat cele cîteva pensule
> apoi și-a pus la umeri aripi de serafim
> plecînd unde trebuie
> îl însoțeau dirijabilul cu trup de delfin
> și Libertatea cu trîmbița-n mînă
> în cinstea maestrului fotbaliștii cu lungi mustăți
> au jucat pe alee un meci jubiliar

Dar nu numai această poezie, din care am citat prima parte, ci toate versurile lui Petre Stoica trădează concepția și tehnica artei naive, supuse cerințelor unei estetici moderne și intelectuale în ciuda faptului că nu ascunde alt conținut decît exercițiul liber și sigur al gustului. În această direcție mărturisesc scepticismul pentru șansa ca cercetarea literară să poată înainta vreun pas dincolo de constatarea degajării și grației desenului; ar putea-o suplini, cu un profit care îmi pare discutabil, oricum de valoarea unei ipoteze, unele discipline străine, din familia psihanalizei, profitabile poate doar în măsura în care ar presupune o re-creație paralelă, pornind de la materialul dat. În ce mă privește, prefer să rămîn pe un teren mai sigur și, cu mirajul acelui Banat halucinat în gînd, să întreb din nou lectura sau urma ei pe suflet.

Văd („văd" e un fel de a zice: aș putea spune sau percep", simt, dar și aceasta e tot numai un fel de a zice) șoapta versurilor lui Stoica difuzîndu-se în două direcții, cîștigînd teren afectiv, sau problematic dacă se poate spune astfel, cum o ceață cîștigă teren în dauna luminii, pe două cărări. Una aduce lărgirea spațiului poetic, a universului poeziei, dilatarea acelei noțiuni (iarăși o impropietate de termen: noțiune ca unitate poetică) de Banat pe care ne-a dat-o Petre Stoica pînă

aproape de graniţele prăbuşite ale fostului imperiu cezaro-crăiesc, şi chiar pînă la ceţurile de limită ale Europei. În poezia aceasta, spaţiul fantasmei habsburgice este un fel de tînjire a Europei, un fel particular al Europei de a fi bolnavă. De aici versurile atît de încărcate de sugestii:

> Dar nebunii oraşelor întîrzie sub felinare
> şi pipăie conturele Europei bolnave

Aici erudiţia s-ar simţi în voie asociind nume celebre: Kafka, Trakl, Musil; procedeul ar putea adăuga universului imaginat trăsături noi, dar prefer să-mi amintesc mereu că poetul nostru a cîntat Banatul şi atunci definiţia care mi se impune este aceasta: dacă spaţiul (imaginar, desigur) cezaro-crăiesc este un mod al Europei de a fi bolnavă, Banatul din versurile lui Stoica este un fel de a expia, dincolo de moartea oficială, al acestui spaţiu gîndit. De a se stinge în parfumurile şi ecourile anilor 1920—30, în ultimele valsuri, în fotografii, multe relicve, bătrînii casei şi într-o tinereţe, care îşi acordă deocamdată pulsul ritmului unui tango: „eram cu toţii fiii miraculosului veac douăzeci / încrezători în forţa aburilor în iubire şi sport“ ... Deşi poeţilor nu le stă bine rigoarea constructivă, se poate descoperi în această operă o divizare corespunzînd, nu neapărat unor sfere tematice deosebite, ci mai mult unor structuri crescute din solul pe care am încercat să-l definim cu instrumentele evident imperfecte ale exegezei. O parte schiţează peisajul imaginar al Banatului, o alta pe cel al prăbuşitului imperiu.

Cealaltă direcţie pe care poezia lui Petre Stoica dobîndeşte teren îşi are punctul de plecare în cuvînt; mai bine zis în unitatea lexicală a poeziei, dacă se poate defini aşa ceva, în analogie, de exemplu, cu fonemul, care este unitatea semnificantă a lexicului. De la acest nivel al cuvîntului poetic care, în cazul de faţă, ar putea fi numit şi notaţie, dar numai în cazul de faţă, dată fiind sub-

Scanned with OKEN Scanner

stanţa vizualizantă a poeziei lui Stoica, porneşte un snop de săgeţi. Unele sînt împrăştiate de ceea ce am putea numi caracterul insolit al notaţiei, o îndrăzneală aparte, de cele mai multe ori *à rebours*, notaţiile fiind izbitoare tocmai prin banalitatea lor, şocul provine din colbul de ani şi imobilitate pe care poetul îl stîrneşte. Intră aici întreg inventarul de relicve, precum ceasuri vechi, mobile, buruieni umile şi cu miros tare, „toate au crescut în serele umilinţei", dar şi cîte un gest, o atitudine, o stare sufletească uitată de noi toţi odată cu vîrstele trecute. Altele provin din topica afectului, acel talent de a situa un cuvînt sau o construcţie într-un unghi strîmb faţă de logică, dar armonios deschis pentru fluxul poetic. În acest domeniu, în poezia lui Petre Stoica precumpăneşte sfera de sugestii şi semnificaţii ce înconjură tema lui Pierrot. Subiectul liric, căci ar fi prea mult să-i spunem erou, este o paiaţă ironică şi glumeaţă, dar şi amar de tristă. Noroc că, înainte de reprezentaţie, a avut grijă să-şi pună pe faţă substanţiale lacrimi de glicerină, altfel s-ar vedea ale sale, cele adevărate. Mîna bufonului deranjează mereu ordinea prestabilită a obiectelor sau trăirilor, face să apară combinaţii noi, unele poate incomunicante, cu simpla chemare de a şoca inerţia gîndului, de a bate într-o poartă care n-ar trebui să fie închisă, altele direct revelatoare. De această dată, ascendenţa pe care e necesar să o stabilim este aceea a avangardismului, cu toate vîrstele lui, de la Tzara la Stelaru. Interesant este că, prin această zonă a poeziei lui Petre Stoica, intrăm masiv în partea a treia a *Melancoliilor inocente*, cea în care preocuparea de vizualizare a unui univers pierde teren în faţa unei predispoziţii meditative tot mai accentuate. Aici se găsesc temele grave, pe care alte poezii le tratează cu exagerată seriozitate sau prin poză. Poetul acestor naive melancolii nu e mai puţin tranşant în efortul său de re-gîndire a lumii, cu adevărurile ei. Acţiunea este una de demitizare, ţinta fiind, mitologia minciunii, numai că, de data aceasta, odată cu miturile crescute din solul imposturii,

Scanned with OKEN Scanner

se dărîmă şi cel al impostürii poetice. Gestul prea grav, fraza prea categorică îşi primesc o replică, poate umilă căci e inocentă, dar zîmbitoare şi amară totodată, dezarmantă ca o copilărească provocare la sinceritate totală. E compromisă, prin aceasta, cu ceva, substanţa dezbaterii? Din contră, cred că impostura e urmărită şi atacată, chiar dacă indirect, şi în alt refugiu al său: expresia poetică.

Cum am încercat să arăt, poezia lui Petre Stoica îmi apare ezitant; e alunecoasă şi, pe orice direcţie, scapă despuierii totale. Naivitatea mijloacelor este şi ea o cursă de care e bine să te fereşti. Mereu lunecoasă, din orice divizare păstrează un rest pe care l-aş putea numi misterul sau farmecul ei. Oricare din termeni e bun, după cum e bun şi cel de poezie, aceasta fiind substanţa rezistentă la analiză şi, în ultimă instanţă, preţul ei.

Scanned with OKEN Scanner

UN POET BACOVIAN

Pentru că o veche lege a cunoașterii pretinde ca orice fenomen nou să fie pe cît posibil raportat la unul mai vechi și cunoscut și pentru că poezia lui Mircea Ivănescu ni se impune mai ales prin izbitoarea ei noutate, vom începe prin a căuta acela dintre reperele liricii noastre cu care ea are totuși atingerile cele mai substanțiale. În această ordine de idei, după ce am refuzat un gînd trecător spre Ilarie Voronca, ne rămîne impresia, stratificată tot mai mult spre valoarea unei convingeri că poetul nostru descinde din și își găsește apropieri în versul lui Bacovia. Dincolo de unele notații fugare care ar putea pasiona pe cercetătorii de motive, cum ar fi mai ales versurile: „În după-amiaza aceea cînd eram singur acasă cu el / și se așeză mereu la pian și cînta Marșul Funebru / (de Chopin) — și eu umblam înspăimîntat de mirosul de floare / și catafalc al acordurilor de soare ...", ni se impune, anulînd disarmonia melodică a celor două poezii, realitatea unei sensibilități comune: ambii poeți au o predispoziție pentru suferință și cazuistică sufletească; amîndoi caută, în linie romantică, soluția în iubirea ideală consolatoare, iar nereușita căutării lor duce la o atitudine mereu critică, în pragul misoginismului, față de femeie; poezia amîndurora tentează o explicație psihologică sau psihologizantă, îndemnată să indice, în hipersensibilitatea nervoasă, sursa lirismului. Cît privește cadrul epic sau dramatic, nu e greu de atins contururile lor: întreaga poezie a lui Bacovia pare a fi rezultată din sfărîmarea unui roman sau a unei drame

Scanned with OKEN Scanner

care s-a spus odată şi ai cărei eroi ni se prezintă cu semnul acelui „s-a mai întîmplat cîndva"; versul lui Mircea Ivănescu, de asemeni este mereu scenă de roman sau de dramă, rejucată, închipuită sau ratată, după caz. Paralelismul poate merge şi mai departe: ca şi în poezia lui Bacovia, eroul liric — personaj principal — e văzut cu un ochi întredeschis sarcastic, iar, în componenţa lui materialul livresc dă contribuţia cea mai importantă.

Cum un portret nu se poate realiza din material comparativistic, oprim aici exerciţiul de paralelism, reţinînd în contul analizei poeziei de care ne ocupăm sursa avansată şi arhestructura epică sau dramatică. Vom încerca să le folosim cît vom putea pentru definirea şi demontarea impresiei de izbitoare noutate pe care ne-o procură, şi credem că nu numai nouă, versul lui Mircea Ivănescu. A proba această caracteristică este absolut inutil; simpla lectură a oricărei poezii din volumele de pînă acum este pe deplin edificatoare. Nu s-a mai citit o asemenea poezie în literatura noastră, cu o asemenea muzicalitate masivă şi nisipoasă şi, totuşi, cît de convingătoare!, cu un asemenea sistem intern de motive rezultat din coexistenţa fără nici un fason a gravităţii timbrată efectiv cu joaca ironică şi autoironică, cu o ţesătură de imagini şi împerecheri de cuvinte în componenţa căruia prozaismul abrupt se alătură foarte simplu şi firesc ecoului livresc degradat şi el treptat pînă la exerciţiul pastişei sau autopastişei.

Nu cred că se poate încerca să se pună vreun preţ pe sursa nevrotică a poeziei lui Mircea Ivănescu. Ne aducem aminte că şi în cazul lui Bacovia aceasta fusese o temă exploatată cu insistenţă dar fără folos. Ce poate proba, în definitiv, explicarea poeziei prin nevroză? Ce este patologic şi ce normal în acest domeniu atît de alunecos? E suficient să recitim astăzi volumul *Plumb* şi să uităm butadele ieftine ale psihiatrilor: ceea ce părea, contemporanilor, sensibilitate maladivă se încadrează astăzi perfect în ordinea noastră afectivă; din contră,

Scanned with OKEN Scanner

reacţiile considerate, în vreme, normale, ale liricii unui Stamatiad, de exemplu, ne apar acum ca debile cazuri de retrogradare psihică. Numai punctul de vedere strict ştiinţific al medicinei îşi poate permite să întîrzie în acest domeniu fără pierdere de timp. Exegeza poeziei caută să-l ocolească.

Astfel văzînd lucrurile, ne putem preocupa de osatura epică a poeziei lui Mircea Ivănescu. Mai ales că, în alcătuirea şi rosturile ei, intră tot ce se poate fructifica poetic din domeniul trăirilor psihice. Iar acest tot, pentru formula poetică comentată acum este destul de mult. Fără a avea aerul de a fi găsit o dezlegare pentru problema noutăţii acestei poezii, dezlegare ce i-ar fi anulat, acceptăm cu toţii, farmecul, putem lansa un citat-ipoteză, utilizabil din nu puţine puncte de vedere. Iată-l: „În realitate, eu aş putea să încerc / un monolog din acestea, întortocheat, subţiat / în înţelesurile lui aparente (dar despre care eu îmi închipui / că se continuă, sub linia schimbătoare a versurilor, / pînă spune cu totul altceva)“... Ei bine, tocmai aceasta este poezia lui Mircea Ivănescu, monolog întortocheat, subţiat în înţelesurile lui aparente şi despre care autorul are sentimentul că se continuă în subtext. Să fim atenţi la abundenţa de introduceri de felul: să ne închipuim că e o scenă unde eroii stau într-un anumit fel şi că persoana feminină era văzută dintr-un unghi, dar parcă... Şi aici poate să urmeze o vană solicitare a sensului, bătaia în uşă fără răspuns, sau o rapidă schimbare de decor, tot pe urma unui înţeles fugar, care mereu pare că scapă autorului, deşi capturarea lui ar anula, sigur, poezia. Căci linia lui Mircea Ivănescu aceasta pare a fi: solicitarea înţelesurilor ascunse ale existenţei, prin intermediul cîte unei scene, a unui tablou vizualizat sau a unor simple evocări. Să luăm aminte la redusa transfigurare din poezie. Din punctul de vedere al reflectării, poezia lui Mircea Ivănescu este fără nici un dubiu, triumful prozaismului, căci secvenţele ei nu sînt altceva decît cioburi de

Scanned with OKEN Scanner

proză privite în calitatea lor de enigmă. Încrederea noastră în formula poetică adoptată și în viitorul ei, încredere susținută de o capacitate de a reacționa la izbitoarea ei noutate, de a cărei mărturie însă nu avem cum ne folosi, se sprijină pe înțelegerea sensului creator al negației sale. Căci dacă poezia lui este nonpoezie, prin distrugerea însăși a resorturilor intime și esențiale ale acesteia și înlocuirea lor cu principii noi, insolite, sînt semne că ea nu rămîne la acest stadiu. Sînt semne că din negație se naște afirmația și că, după ce a distrus convenția poeziei de orice fel, Mircea Ivănescu acceptă să facă totuși poezie în sens pozitiv lăsînd ca poetica lui, prin principiul ei motor intern să rodească apanajele și caracteristicile ei de totdeauna, tradiționale. Și vedem cum, în ultimul său volum, reinventează rime și muzicalitatea împlinită într-un sens unitar armonios. Poezia lui ajunge să creeze tocmai ceea ce respinsese atît de categoric la început: strofe frumoase. Iată, citățm una din ele: „Absența poate fi într-adevăr ca o seară / de iarnă — timpul se face un cristal străbătut / de o înlănțuire meticuloasă de vergi, cu mohorît / înțeles, pe cerul ca un clopot de tăcere amară".

Învățînd să fie frumoasă, o asemenea poezie mai învață să-și creeze singură imaginile; după ce, mai înainte, le distrusese prin optica brutal prozaică. Numai că sînt imagini cu totul particulare, în consens cu fina ei țesătură internă și suflul de inefabil ce o animă. Pentru poezia lui Mircea Ivănescu, pentru formula ei de originalitate, imaginea nu este o comparație sau o figură de stil mai mult sau mai puțin savant alcătuită și orchestrată. Ci, deocamdată, și sperăm că încă multă vreme, o scurtă revelare a realului (sufletesc, imaginar sau vizual) în corespondențele directe pe care le poate inspira. Ceva în felul lui „acuma mopete își udă migălos în glastra / sa sufletească un resentiment neplăcut...", sau „Și afară, ploaia suflînd în sticlele ochelarilor, ca în filmele polițiste în parbrizul taxiului".

Scanned with OKEN Scanner

Nu credem că putem explica mai mult. Ne impunem să aşteptăm. Să aşteptăm desăvîrşirea şi amplificarea universului şi a mijloacelor acestei poezii atît de noi şi originale; continuarea procesului ei de maturizare şi reinventare a tuturor elementelor unei adevărate opere. Abia atunci vom putea spune, întrebuinţînd un termen de care ne-am ferit întotdeauna, cît este ea de mare.

Scanned with OKEN Scanner

IOAN ALEXANDRU

Conştienţi de relativitatea, cosmică am zice, a fiecărei simplificări geometrice, vedem în Nichita Stănescu şi Ioan Alexandru cei doi poli ai universului poeziei noastre de vîrstă mijlocie. Poeticele lor se „opun", geometric, cum se opun două puncte simetrice la dreapta şi la stînga liniei x. A lui Nichita Stănescu are ca principiu cuvîntul, a lui Ioan Alexandru, realul; la cel dintîi, cuvîntul, mai mult decît posibilitatea de cunoaştere a lumii, mai mult decît semn: principiu autonom exultînd în deplina-i libertate care nu numai că-i taie firele ce-l ancorau prizonier de solul realului, dar îi conferă înalta calitate de creator, el însuşi, de lumi; la cel de al doilea, realul în contactul cel mai direct, cel mai mijlocit. Dacă am înţeles bine arta lui poetică, intitulată simplu *Poezia*, esenţialul este o luptă deschisă, curajoasă, pe o arenă unde întreg timpul este un prelungit „moment al adevărului": „Într-o zi unul va fi doborît dintre noi, / marea mi-e martor că n-am de gînd, / oricît m-aş strădui cu pieptul printre pietre antice, / să-mi asigur victoria — / prin nici un fel de vicleşug".

Esenţial pentru poezia lui Ioan Alexandru şi originalitatea ei este violenţa negării cuvîntului, transfigurarea unei soluţii ideatice, de fapt, într-o uriaşă maşinărie de aversiune şi lepădare de cuvînt. Şi, în realitate, se pare că noi vedem lucrurile invers, în oglinda concepţiei şi metodei obişnuite a criticii, care este una ideatică, pe cînd, în cazul poetului comentat, lepădarea, în sens biblic de cuvînt este cu precădere şi primordial un vast

Scanned with OKEN Scanner

proces afectiv şi abia apoi un program teoretic. Dacă Nichita Stănescu face să sune cuvintele, le modifică terminaţiile după capriciile unei gramatici inventate, asamblează flexiuni de verb la rădăcini substantivale sau adjectivale, cu curiozitatea unui ucenic vrăjitor pîndind miracolul posibil, Ioan Alexandru ascultă cuvintele ca pe nişte clopote dogite, receptiv la grozava hăulire a neantului din ele: „Cît infern în fiecare cuvînt: / Îmi crapă smaltul de pe dinţi de fierbinţeala lor, / Cît miraj! Cenuşa Domnului e ghemuită lîngă fiecare".

Şi iată, paralelismul dintre cei doi poeţi ajunge la teme surprinzător de apropiate: pentru Ioan Alexandru, aspectul flexionar al limbajului reprezintă un proces de depreciere înfăţişat într-o imagine grea de pastă materială: „Cine le-a ros cu plescăit de gheară / la început sfîrşitul!"

O asemenea soluţie, care este concepţie şi atitudine totodată, determină un întreg program poetic — de fapt, o să vedem: un veritabil antiprogram — şi îl situează pe autor pe o poziţie singulară pe harta poeticei române. Căci este cazul să ne dăm seama cu mai multă limpezime de sensul intim, adevărat, al revoluţiei poetice avangardiste la noi, de caracterul ei, în esenţă discursiv. Nu este, credem noi, exagerat să spunem că diferite vîrste ale avangardismului românesc s-au manifestat ca tot atîtea fronde în interiorul unui program teoretic pentru care limbajul avea, în mare, aceeaşi semnificaţie şi acelaşi rol ca şi pentru poezia tradiţională, numai că de sens contrar. Avangardismul a fost, cu toate excepţiile şi nobilele sale ambiţii trans-lingvistice, o revoluţie de salon a retorismului, a contestat şi a răsturnat vechile funcţii ale limbajului în poezie în numele unui ideal de aceeaşi esenţă retorică, din moment ce viza tocmai aceste funcţii ale cuvîntului. Le-a înlocuit cu altele, de sens contrar, fără să le conteste principial. Pe cînd, în poezia lui Ioan Alexandru, cuvîntul îşi pierde importanţa, mai bine zis începe să-şi dezvăluie servituţile. În mare, această poezie este mai mult decît o nostalgie, o sete chinuitoare

Scanned with OKEN Scanner

după altceva, nu după alte calități sau potențe ascunse ale limbajului, ci după sîmburele lui de real, de concret, o agitată căutare, efort de a atinge miezul de foc al cuvintelor, de a depăși stratul lor semnificativ, o reîntoarcere la soluția magică după care cuvîntul este lucrul.

Și atunci, versul curge încărcat de materie. Cine poate spune unde este acum tehnica poetului și dacă sfărîmăturile de real cu care ne întîmpină poezia sa reprezintă resturile distruse ale unor tehnici abandonate sau, din contră, aspectele unora noi, pe care nu reușim să le percepem, necum să le înțelegem? Poate că tehnica incantației magice cîștigă, cel puțin în momentul de față, teren. În această poezie, într-o atmosferă dominată de intens dramatism, lucrurile fiind mereu chemate pe nume cu o voce devenită un permanent vaier, cu ambiția îndărătnică de a pipăi orice manifestare a materiei intime: „Deprind tăcerea nopții în efortul lacom / de-a scoate-n relief fiece țipăt pămîntean / ce-l zvîrle în afară, / inconștient, materia-n desfrîurile ei". În poezia lui Ioan Alexandru lumea aspiră să se arate cît mai curată în esența ei neacoperită de nici un văl mincinos și poetul e tocmai cel ce apără puritatea ei primordială: „Eu stau de pază zi și noapte aici / și cu obrazul meu limpede, / ca o lamă înghețată, / dau la o parte rugina / ce începe a se depune / pe apele acestea întunecate și reci — / ca însăși neputința lumii — / din ce în ce mai necercetate de nimeni".

Dacă acest univers poetic are un sens transfigurator unic, atunci acela este cel care duce la ipostazele lui mai nealterate, cel atent, cu satisfacție, la preaplinul bubuitor al substanței: se întîmplă ca și cum, conștientă de esența ei, lumea se dilată prin fiecare lucru ce o compune și, asemeni unor păstăi coapte, lucrurile, de îndată ce se ia cunoștință de materia lor intimă, explodează, poate pentru a da semn și mai grăitor de existența lor. Bubuie urmele copitelor pe cîmp, un răsărit de lună „Ca o bombă cad zorii în sat". Materia se purifică prin sine, în acest efort de autocunoaștere, de autopercepere a

substanței intime: „De-atîtea clopote la gîtul turmelor / trase pe jos de miile de ani / pămîntul este / cea mai curată lacrimă / din univers". Totul tinde să devină materie. Poate că versurile următoare trebuie să le înțelegem în accepția lor directă, nefigurată, ca o renunțare la limbaj: „Bate vîntul de undeva mereu. Trebuie să-l căutăm / în mîzga lui să ne depunem vocile". Realitatea primordială, la care ne reîntoarcem după căutările noastre poetice, este aceea a materiei, pentru noi pămîntul, motivul principal al liricii lui Ioan Alexandru: „Pretutindeni exişti tu, pămîntule, / ars de roți, frămîntat de lumini, / supt de oceane..." Și atunci, a doua față lirică a acestei poezii este aceea a instalării așteptate și satisfăcute în real: reîntoarcerea, cînd nu definitivă, în orice caz mai mult decît un simplu popas, reîntoarcere, ancorare în tot ceea ce poate reprezenta garanție de stabilitate. Prin aceasta se întîlnește poezia lui Ioan Alexandru cu versul lui Lucian Blaga: căutarea lui poate merge spre limanul de odihnă al temelor mume: strămoșii, familia, părinții, universul casnic, satul, copilăria. Dar tot prin aceasta, o aliniere într-un front poetic pe care, cum am încercat să arătăm, îl contestase total în ce privește programul expresiei prin cuvînt. Complet antitradițională în formă, prin renunțarea la orice principiu discursiv, fie el chiar și antidiscursiv, prin neîncredere în cuvînt, poezia sa devine substanțial tradițională în programul tematic. Una din acele întîlniri la antipozi despre care vorbeau la început însemnările noastre. Să fie, acesta, semnul prevestitor al unei alte întîlniri, mai spectaculoase, cu principiul poetic contrar, o izbăvire, prin virtuțile cuvîntului a poeziei, ce începuse a le nega? Momentul e previzibil, prin condițiile obligatorii ale dramei universale a poeziei, o ritmică luptă și acceptare a limbajului. Deocamdată însă poezia lui Ioan Alexandru, sau poate mijloacele prin care noi o receptăm, nu invită prea limpede pe această posibilă temă de cercetare.

Scanned with OKEN Scanner

GHEORGHE PITUȚ

Dacă ne aducem bine aminte, cel dintîi volum de versuri al lui Gheorghe Pituț, *Poarta cetății*, a prilejuit unor critici sesizarea, cu grăbită satisfacție, a unor ecouri din poezia lui Lucian Blaga. În temeiul unei logici precare, s-a căutat originalitatea și valoarea acestei poezii tocmai în tot ceea ce părea că o îndepărtează de înaltul său model. Și totuși, ceea ce a urmat, adică destinul poeziei lui Gheorghe Pituț, a fost în contradicție cu diagnosticele timpurii căci, cel puțin, după cum vedem noi lucrurile, din punctele de contact cu poezia lui Blaga s-au dezvoltat traseele cele mai fructuoase și mai îndrăznețe, foarte curînd ajunse să escaladeze culmi de relief de pe înălțimea cărora, chiar dacă se mai zărește îndepărtatul început de drum, privirea poate să ia în stăpînire întinsele ținuturi ale unui univers poetic cu totul original. Astfel încît ne putem întoarce la reperele desprinderii din model ca la niște locuri de legendă voievodală din care, acum ne dăm seama, s-a pregătit descălecarea: „Buha te sperie dintre crengi, / cărările fug / pe sub țipete stranii, / rădăcinile fagilor ard / pe oase bătrîne și cranii".

Urmează după aceste mișcări de acordare, cîteva procedări de digitație proprie pe care le simțim comandate de o mai lejeră conștiință a propriei independențe. Ne aflăm tot în paginile celui dintîi volum și anume în cîteva din cele 17 părți ale poemului *Singur:* „Noroc că mai vine septembrie, / soare cernut / prin site de coame de cai...", „Descarcă-te, dezechilibru / al lumii, / te-

aştept cu toţi porii / dilataţi, ca havuzurile, / să ne unim furtunile, / care gem închise în noi", dar mai ales frumoasa parte a XIV-a: „Din tăceri nefireşti vă vorbesc. / E toamnă cu fum / pînă-n cutele minţii. / Revoltat sînt chiar / şi pe aceste frunze / ce cad / metalic, sunînd nişte / clopote parcă / atunci cînd s-aşează firesc / pe umerii mei, / confundîndu-mă cu pămîntul mult prea devreme".

După noi, deci, pentru versul lui Gheorghe Pituţ, prin cel al lui Blaga, dobîndirea unei sonorităţi aparte în care degajarea liniei melodice face casă bună chiar dacă contrastează, sau poate, tocmai de aceea, cu un nu ştiu ce aer de tristeţe, cu o gravitate venită de nu se ştie unde, căci nu este foarte clar dacă temele majore ale meditaţiei aduc după sine gravitatea tonului sau tocmai invers. Prin experienţa uceniciei, această poezie şi-a cîştigat învelişul sonor, liberul acces la temele majore şi, nucleul ei de foc, posibilitatea de a întrunchipa asemenea teme în substanţa cărnoasă a imaginilor. Este foarte adevărat că nimic nu pare mai greu, în analiza poeziei, decît urmărirea întortocheatului proces de succesivă abstractizare şi concretizare, stabilirea priorităţilor pe acest teren unde lanţul cauzal este, în întregime, un nod gordian. Poezia lui Gheorghe Pituţ nu exceptează de la această adevărată regulă, astfel încît nu se poate spune dacă poetul vede mai întîi abstracţiunile pe care le drapează apoi în veşmîntul bogat al concreteţei ori pur şi simplu fantezia sa naşte viziunile, grozave sau hieratice, apropiate de spiritul analitic, pentru odihna lui, de schemele, subţiri cît nişte săgeţi, ale ideilor. Destul că, foarte curînd, poezia îşi şi inventează mitologia bazată pe asemenea enigmatice asocieri ale gîndului cu viziunea. Dar iată o nouă întrebare: ce este mai important aici, structura internă a mitologiei, sistemul ei ierarhic şi componentele sale, sau tocmai acea neostenită tensiune ce le naşte mereu? Căci sînt două dimensiuni între care e bine să facem distincţie.

Din punctul de vedere al alcătuirii lumii interne a poeziei lui Pituţ, a ceea ce am numit mitologia ei, rămî-

Scanned with OKEN Scanner

nem, odată cu versul ei, în perimetrul tematic al tradiționalismului în general și al celui transilvan în special. Încă din același prim volum al poetului, cultul familiei și al componentelor sale, părinți, copii, al sîngelui, iarăși ca la Blaga, întruchipare și simbol al esenței vitale fără moarte, al pămîntului, realitate ocrotitioare, mumă îndepărtată și, în același timp, apropiată, al pădurii și fiarelor. Tot aici apar, pentru prima dată, două motive pe care volumele ulterioare le vor îmbogăți cu valuri succesive de sensuri: roata și cetatea. În culegerea ulterioară, *Cine mă apără*, temele anunțate se reiau mereu, cu precădere cea a satului, și spiritul continuă să-și caute, pentru desfășurările sale în abstract, noi puncte de sprijin în schelăria imaginilor vizuale.

Există însă, după cum s-a putut observa din analiza precedentă, o dinamică a poeziei lui Pituț, o poezie ce degajă forță, care a tăiat orice fire de comunicare cu sentimentalitatea și chiar cu afectul în general, ținînd să surprindă pe ecranul ei sensibil, mai înainte de orice, scăpărarea de foc a unui gînd ascuțit, sonoritatea concretă, trosnitoare, a deplasărilor și dialecticii ideilor. Poezia lui Pituț, a cărui cea mai statornică obsesie credem că rămîne procesul nașterii sub diferitele lui înfățișări, este o continuă zămislire ea însăși. Dă naștere, mereu, nu unor imagini pur și simplu, ci acelor viziuni în domeniul abstractului, ori închegări spre abstract ale concretului, amintite mai sus. Plastic vorbind, poezia lui Pituț este una de tușe repetate și insistente, unde textul mai păstrează stîngăciile nu numai de expresie dar de concepție și viziune, alături de strălucirile reușitelor. Astfel încît, alături de marile teme enumerate pînă acum și pe care le-am putea numi teme statice, poezia respectivă închide, dacă se poate spune astfel, și cîteva unde de șoc, marile sale teme dinamice: „Vîntul de coame / burțile supte — / am văzut herghelia / fierbînd zăpezile / din șapte provincii, doamne / ce delir de viață". De fapt, aceasta este expresia — delir de viață: peisajul poetic este bîntuit de furtună; mai vechile perspective

pe care tradiția poetică le înstăpînise, precum viziunea animistă a naturii ori sentimentul comuniunii intime, osmotice, dintre eul poetic și realul rotund, au liniile de fugă violent mișcate în sensul aceluiași delir general. Transilvania, ca spațiu poetic al poeziei lui Pituț, nu mai întoarce spre noi fața sa magică, precum din poezia lui Blaga, ci aspectul ei păduros-dramatic, cu cer înnegrit de furtună și spaime grozave. E drept că rezultatul pare să fie uneori același, adică peisajul poate fi bătut de lumini de undeva de dincolo de real, dar totul prin efectul exagerat la culme al mișcării și dramatismului.

Poezia lui Pituț tinde spre o anume structură alegorică realizată plenar într-un spațiu și un profil epic. Pentru noi, trimiterile cele mai sigure în această direcție rămîn tocmai cele cîteva fabule propriu-zise sau mascate pe care ea le cuprinde. Sînt cazuri cînd însă, structura fabulistică nu numai că își risipește conținutul, dar își amputează și contururile, poezia rămînînd o desfășurare în nesfîrșit, fragment de desfășurare mai bine zis, decupat arbitrar dintr-un flux simțit drept continuu. Ei bine, uneori, această liberă structură epică își satisface funcția reușind să comunice incomunicabilul, să ni-l pronunțe într-una din ipostazele lui poetice. Alteori însă contactul pare că nu se realizează și „construcția" ne apare mai mult ca un abuz de libertate din partea poetului. Cum însă, în acest domeniu, analiza nu dispune de alte mijloace decît de simpla intuiție, nu vom apăsa prea mult asupra acestei constatări, așteptînd ca timpul să ne înarmeze, poate, cu alte chei de intrare în porțile astăzi refuzate; ori ca poetul însuși să decanteze un amestec de substanțe în avantajul purității artei sale.

Scanned with OKEN Scanner

CONSTANTIN ABĂLUȚĂ

Lipsa de audiență critică a poeziei lui Constantin Abăluță, provine, pe de o parte, din lipsa lui de succes literar și pe de alta, din propria însingurare în care poetul preferă să se izoleze. Este evident că exegeza îl ocolește și asta, în primul rînd, pentru că, în nici un fel, nu se pricepe și nici nu-și propune să o provoace, să-i cîștige interesul; mai mult, tăcerea pare a-i crea complexul neînțelegerii și nedreptățirii și teamă ne este că, după cum presupune mecanismul intim al oricărui complex, sentimentul neînțelegerii și al nedreptății mai mult decît un agent negativ este unul pozitiv, subiectul preferîndu-l ca pe o soluție prezentînd ciudatul dar, în același timp, realul avantaj al dezavantajului. Că, în această situație, tăcerea sau rezerva criticii reprezintă un fapt reprobabil, e de la sine înțeles; nu este prea greu nici să admitem că propria mișcare de melc a poeziei ce se sustrage universului exterior pentru cochilia singurătății, nu presupune, din contră, cine știe ce activizări ale valorilor umane.

Și totuși, ce frumoase calități anunța îndeosebi volumul *Piatra* din 1968, și cît de mult regretăm că, în afara unei poezii reținute pentru *Antologia pastelului românesc (Cangurul)*, am scăpat, fără scuză, ocazia unui comentariu. Poemul care împrumută titlul culegerii se bazează, e drept, pe o simbolistică destul de cețoasă, luminată, însă, după cum vom vedea, de razele unor imagini șocante dar și de un proces intern de cristalizare treptată, proces menit să fixeze fără echivoc (evident, fără

echivoc poetic) pretextul-idee al parabolei: aspectul de duritate și inerție al condiției esențiale. Căci „... Poate, / piatra ne apără așa cum sîntem / vii sau morți / piatra ne apără așa cum sîntem". Nimic mai adevărat că partitura poemului cunoaște ocolișuri, ezitări și asociații ce nu au nimic comun cu demonstrația logic articulată și că interpretarea nu poate aspira, cum o face, de exemplu, în cazul muzicii programatice, la o urmărire pas cu pas a paralelismului dintre linia versului și semnificația lui strict verbală (ideatică, afectivă sau descriptivă), ecoul semnificant fiind provocat pe căile sinuoase și indirecte pe care se declanșează procesul lirico-imaginativ. Ca și în alte cazuri, traducerea poeziei în limbaj discursiv, sintagmă cu sintagmă, ar însemna distrugerea poeziei însăși, actul poetic situîndu-se tocmai în acel rest de intraductibil. Poemul lui Constantin Abăluță are o factură ermetică în zona preparativelor și a strategiei muzicale a avansării textelor, chiar dacă un anumit moment al lui, cel citat de către noi, propune o soluție de descifrare pe care spiritul receptiv ar trebui s-o întrebuințeze în vederea unei lecturi inverse, de la sfîrșit spre început. Dincolo, însă, de acest nod de complicații al poemului, versurile trădează disponibilități transformate de către cel dornic și căutător de viziuni sau sensuri în popasuri mai mult decît fericite. O temă principală a poeziei lui Constantin Abăluță, de natură, sau măcar, de asociație nevrotică, este aceea a unui păcat, o vină generală și dureros de suportat. Este un aer de legendă arhaică, motiv biblic, pe care îl vom mai regăsi: „martor al frații-lor ce nu o dată / își uciseră tatăl în spatele grajdului / în rîncedul miros de haită ...". Poetul are calitatea de a ne propune, adeseori violent, ca pe o izbitură, aspectul de concretețe al unor asemenea vechi teme, cum este, aici, duhoarea păcatului capital. În altă poezie, un motiv apropiat, dezvoltat însă la modul baroc: „cînd lăturile zeilor își află aici trebuință, feștile / în părul fetelor în zorii de zi, văduvele de calcar / ale celor bănuiți se sfarmă mînjindu-ne degetele, / sub șubredu-nveliș al

ploii...". Exemplele citate pot lăsa impresia dominantei sumbre a poeziei lui Constantin Abăluță; nu este o impresie falsă; alte și alte note vin să i se adauge, fiind de reținut, cu fiecare ocazie nouă, forța vizionară a versului: „pustiul celor două lacuri / din care bătrînele scot pe rînd crucile înnecaților", „cel care-și cîntărește singurătatea pieii / smucindu-și oasele", „smolesc în liniile galbene-ale copiilor / de-a dreptul din pîntecul mamei, și-aceasta / bolnavă va stinge cămășile la intrarea-n pădure / sgîriindu-și sîngele-n ochii ascunși ai șopîrlelor", „E toamnă pe lumea aceasta / și uite îmi las țeasta prin păduri / părăsită / cu goluri mari de frunze în ea / ca-n pîntecul tău mamă / copiii scuturați...", „marea ca un cearșaf murdar / și zugrăveala zilelor pe trupul gol / ca la animale exotice penele", „Gura bătrînelor / coaptă ca o biserică ne miluiește". Am abuzat de dreptul comentariului de a cita pentru a trage un văl nu numai de pe cadrul atmosferei specifice a acestei poezii dar și de pe semnele efluviilor de forță ce o animă. Căci, odată cu sentimentul apăsător al pătrunderii într-un univers marcat adînc de însemnele suferinței, păcatului, deznădejdii, exercitate în spațiul biologic, am spune, în aria a tot ce e viu, deci, se impune, netăgăduit, forța acestui glas liric ce evocă poeții sfîșiați de tragism intern, pe un Trakl, un Vallejo. În această perspectivă și, nădăjduim, în aceea a șansei poeziei lui Constantin Abăluță, nu putem să nu facem publică experiența sufletească stenică, deschisă generozității, pe care, totuși, raza de lumină caldă, oricît de plăpîndă, din aceste versuri ne-a prilejuit-o. Poate și contextul contrastant a acționat aici prin reflectare; în orice caz, versuri cum sînt cele următoare fac dovada unor disponibilități pe care, spre nenorocul ei, poezia de față pare a și le reprima cu neinspirată insistență: „undeva pămîntul / eliberează insule — în marea / lui iubire și-și strînge durerea în goluri grozave / ventuze sub mări".

Versuri pe care le-am fi dorit programatice, întemeind o poetică, pentru că, în toată evidența, au darul să fixeze

termenii și condițiile specifice ale procesului sufletesc aflat la originea poeziei lui Abăluță: eliberare și reprimare. Din păcate însă, o spunem cu toată sinceritatea și convingerea, volumele următoare, *Psalmi* (1969) și *Unu* (1970), lasă să se întrevadă soluția mizantropică și negativă la care pare a fi recurs poetul: eliberează forțele cu semnul minus și le restrînge pe cele pozitive. Rezultatul: generalizarea atmosferei sumbre, a tehnicii ermetice și, lucru foarte important, cel puțin pentru înțelegerea noastră despre poezie, amputarea zborului în viziune. Căci, în *Piatra* încă, poetica lui Constantin Abăluță presupunea, covîrșitoare, o aspirație spre vizualizare, ea își căuta destinul în imagine văzută astfel încît opacitatea, explicabilă, a sensului discursiv era răscumpărată de accesibilitatea versului ca realitate percepută după cum au probat, cu prisosință, sperăm, exemplele citate. De această dată însă poezia renunță a-și mai fixa o astfel de finalitate, nemaimizînd pe lozul accesibilității. Căutările ei merg, pare-se, pe cărările obscure și întortocheate ale proceselor sufletești subconștiente, pentru care autorul, îndemnat poate și de lecturi psihanalitice, manifestă o bolnăvicioasă atracție. Rar cîte o poezie, cum ar fi *Turn* sau *Emulsie*, aduce aminte de arta din volumul de debut, unde transcrisese frumoasele bucăți *Amintire, Lebăda, Cum stau.* În această ipostază, însă, echilibru fericit între posibilitățile autorului și conturul, etern în veșnica lui schimbare, al poeziei autentice, vedem noi maxima șansă a acestui autor, în a cărui mînă înzestrată credem.

Scanned with OKEN Scanner

MFN 206

SUMAR

I. ISTORIE LITERARĂ 5
Sensul dinamic al criticii și istoriei literare 5
Literatura lui Odobescu 11
Amintirile din copilărie 38
Maiorescu și poezia 60
Glose la opera lui Emil Isac 66
Meditații la proza argheziană 82
„Bietul Ioanide" 96
Dan Botta, poetul 117
Eseistica lui Radu Stanca 131
Poezia lui Tonegaru 145

II. POEZIE 154
Constanțe poetice în lirica actuală. Încercare de sinteză 154
Zaharia Stancu — poet 173
Poezia lui Ion Brad 179
Universul liricii lui Vasile Nicolescu 184
Poezia lui Aurel Gurghianu 194
Poezia lui Ion Horea 199
Poetica lui Nichita Stănescu 205
Poetul „primelor iubiri" 210
Constanța Buzea 215
Anghel Dumbrăveanu 219
Radu Cârneci 223
Adrian Păunescu 227
Poetul melancoliilor inocente 231
Un poet bacovian 237
Ioan Alexandru 242
Gheorghe Pituț 246
Constantin Abăluță 250

Scanned with OKEN Scanner

Lector: ION ANGHEL
Tehnoredactor: ing. MIHAIL PUNGĂ

Bun de tipar: 5. XI. 1974. Apărut: 1974. Coli de tipar: 16. Tiraj: 2 650+90 ex. broşate.

Întreprinderea Poligrafică Crişana Oradea
Str. Moscovei nr. 5.
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner